

242.

Науково-літературознавчий збірник

„Світання"

НАУКОВО - ЛІТЕРАТУРОЗНАВЧИЙ ЗБІРНИК

Ч.І

БЕРЕЗЕНЬ 1946

ЗМІСТ

"СВІТАННЯ"

ВОЛОДИМИР ДЕРЖАВИН

ПРОБЛЕМАТИКА СТИЛІВ І ПЛУЖАНСТВО ЗА КОРДОНОМ

ПІДСУМКИ АВГСБУРЗЬКОЇ КОНФЕРЕНЦІЇ МУР.

І.

МУР ставить перед українськими письменниками на еміграції завдання – "у високомистецькій, досконалій формі служити своєму народові і тим самим завоювати собі голос та авторитет у світовому мистецтві" /з декларації МУР від 25.IX.1945/. Отож – оскільки найвища мета служення українському народові сама з себе зрозуміла і стоїть поза питаннями – наголос робиться на світовому значінні українського письменства і на відповідній літературній кваліфікації письменників. Авгсбурзька конференція виявила, що проклямоване МУР'ом і ніби позитивно сприйняте ширшими літературними колами на попередньому з'їзді МУР в Ашаффенбурзі "змагання до вершин справжнього й поважного мистецтва" – насправді стоїть перед величезними труднощами, що їх на цій конференції МУР подолати не спромігся.

Як визнає й згадана вище декларація МУР, змагання до повноцінного літературного мистецтва конче включає в себе не принципове лише, а й фактичне відкидання "всього мистецьки недолугого та ідейно ворожого українському народові". А що мистецьки недолуге може випливати не лише з персональних властивостей письменника, а й з колективних ідейних настанов чи настроїв, за суттю та генезою своєю дійсно ворожих та істотно чужих українському народові, то конкретне визначення – що саме має розглядатись як мистецьки недолуге, а тим самим і принципово небажане? – набуває першорядного і справді фундаментального значіння. Чітке і недвозначне оголошення літературних /отже певною мірою і світоглядових/ позицій або МУР'у в цілому, або тих літературних течій чи групувань, що в МУР'і репрезентовані – повинне правити за авторитетну директиву, без якої вояке літературне змагання ризикує перетворитись на змагання всіх проти всіх, а насамперед – менш кваліфікованих і свідомих кіл проти літературної еліти.

Відповідна спроба керівництва МУР'у висунути на початку конференції директиви в питанні літературного стилю і національного світогляду небагато кого задовольнила. Власне кажучи, не було й спроби – були лише персональні виступи д-р М.Шлемкевича і проф. Ю.Шереха, подані, як те виразно підкреслювалось, в дискусійному порядку; лише суто фактично другий з тих виступів /а доповідь д-ра М.Шлемкевича про українські світоглядові шукання була позбавлена безпосереднього зв'язку з сучасною літературною проблематикою/ набрав значіння відпровідного пункту для дальшого розгортання дебатів і тим зіграв фатальну для них ролю.

Вельмизмістовна і майстерна висловом та викладом доповідь проф.Ю.Шереха про стилі в сучасній українській літературі висунула вимогу створення нового органічного національного стилю, тим самим засуджуючи всі ті літературні стилі, що реально існують насьогодні в українській літературі, на негативний вирок – щонайменше за претекстом, ніби вони вичерпали себе і нездатні насьо-

годні до повноцінної мистецької діяльности. Така настанова вже сама з себе містила небезпеку компромітування актуально наявних літературних стилів і їх висококваліфікованих представників та творів перед літературно аморфною сукупністю письменників-журналістів, письменників-початківців і письменників-випадківців/маю на увазі людину, що більш-менш випадково взялася за перо/. Зрозуміла річ, що характеристика окремих літературних стилів і напрямків, подана проф. Ю. Шерехом під знаком незадовільности тих стилів насьогодні, відзначалась /парляментарно висловлюючись/ цілковитим браком ентузіязму в оцінці їхніх фактичних досягнень і чорним песимізмом щодо їх перспектив у майбутньому. До того ж, крізь цілу доповідь ішло вже звичне для автора підмінювання самого поняття літературного стилю то відмінним - хоч і споріднених - поняттям літературної школи /напр., клясицизм і неоклясики/, то зовсім уже відмінним поняттям літературної організації /напр., Ваплiте, яка об'єднувала організаційно і політично репрезентантів зовсім різних стилів, зіставлялась у доповіді з неоклясиками і протиставлялась їм/, а то й навіть світоглядовими компонентами тематики: дивно, але факт, що належність М. Ореста до неоклясиків заперечувалась доповідачем на основі того, що певні поезії Орестові є "запереченням неоклясицизму як світогляду". Рівнобіжно з цим розв'язанням методологічного хаосу відбувалось розв'язування хаосу в галузі поетики: якось побічно /проте багаторазово і цілком помітно/ проступали антираціоналістичні ноти; до невідкладних завдань сьогоднішньої літератури зараховувалось переборення раціоналізму; то об'єктивно передбачалось, то суб'єктивно приймалось за належне, що політично-громадські обставини на еміграції мають призвести до "втрати душевної рівноваги", а через це - до відкресення в українській поезії експресіоністичного стилю, надто симпатичного доповідачеві особисто /в його літературній практиці/. Було б незрівняно краще, якби проф. Ю. Шерех виступив з розгорненою програмою експресіонізму і з відповідною критикою інших літературних стилів і напрямів, аніж якось дедуктивно /а разом з тим на основі методи вилучення всього іншого/ висновувати потребу в українському /національному ?/ експресіонізмі, залишаючи літературне обличчя цього останнього ніяк не з'ясованим.

Вся ця плутаниця понять і пригнученість тенденцій у доповіді, що сприймалась /і повинна була сприйматись/ як директивна, спромоглася б дезорієнтувати і компетентнішу в літературознавчих питаннях авдиторію. Не менш дезорієнтували дивні пропуски і замовчування, які виразно свідчать про те, що втискаючи українську післяреволюційну літературу в Прокрустове ложе своєї доктринерської концепції, доповідач спромігся дати собі раду лише шляхом лютої схематизації та кавтеризації української літературної дійсности. Щоправда, йшлося про "стилі сучасної української літератури на еміграції", і доповідач мав формальне право зовсім обминати ті - хоча б і епохальні - літературні події недавнього минулого, які, на його думку, втратили вплив і актуальність для літератури сучасної української еміграції. З цього погляду, поданий кимсь протест на захист зовсім обійдених доповідачем українських авторів жіночої статі був лише куріозним - хоч і ненадто приємним - непорозумінням. Проте, з того ж таки погляду сьогоднішньої актуальности, незрозумілим лишається ігнорування

української імпресіоністичної лірики, блискуче репрезентованої в недавньому минулому генієм Є.Плужника, ігнорування символізму, досить виразно репрезентованого в сьогоднішній українській поезії, насамперед, лірикою В.Барки, ігнорування поезії і впливу М.Рильського /оригінальний засіб, яким доповідач не вперше розправився з рештою неокласиків і з неокласицизмом у цілому, сподіваюсь розглянути в іншому місці детальніше/, нарешті є майже тотальне ігнорування західноукраїнської передвоєнної літератури. Заради глибшої аналізи сучасної української літератури на еміграції, доповідач, зрозуміла річ, повинен був стисло схарактеризувати основні течії української передвоєнної літератури, і стосовно до літератури наддніпрянської він це так чи так зробив, а стосовно до літератури наддністрянської - не визнав за потрібне робити.

Таким чином українська модерна література в аспекті концепцій проф.Ю.Шереха виступила перед авдиторією немов у дзеркалі не лише викривленому, а ще й затемненому та де-не-де заліпленому білим папером небуття.

Заради чого все те збіднення української літератури та зниження її нещодавніх мистецьких досягнень? Щоб зробити правдоподібнішою тезу, ніби українська література потребує якогось нового органічного національного стилю, а от високомистецького розроблення наявних стилів, майстерности в межах наявних стилів, створення по-европейському повноцінних шедеврів наявних стилів - очевидячки, не потребує. Для чималої частини авдиторії це вже був ніби дозвіл ненадто замислюватись навколо питання, яким стилем кожне пише і якою мірою в евентуально наявному стилі вдосконалюється: навіщо все це, коли старі стилі насьогодні однаково вичерпались, а нового покищо не видно? А може, те, що я от без усяких собі інтелігентських рефлексій пишу від щирого серця, і становить зародок того жаданого нового стилю?

Той новий стиль повинен бути національним і органічним. Національний стиль - це звучить пишно, але в аспекті літературної специфіки тут змісту до болю мало - менше ніж мало, бо позитивного літературного змісту тут немає зовсім. Принципова відмова від усього чужого і ворожого українській нації не становить у мистецтві позитивної програми, це лише нагадування /зрештою, само в себе зрозуміле/ про те, чим українське мистецтво не повинне бути; а яким воно повинне бути - з цього не випливає, бо український національний світогляд не є монополією жадного літературного стилю, і жаден літературний стиль - чи то насьогодні наявний, чи то прийдешній - на таку монополію претендувати не сміє. Український символізм раннього П.Тичини тією самою мірою є український національний стиль, що й український класицизм М.Рильського або український романтизм Шевченкових "Гайдамаків". Українське барокко становить один із наших національних стилів в архітектурі, і це ніякою мірою не заважає - і не повинне заважати - цвітінню інших національних стилів в українській архітектурі. Національне - це те, що відповідає істотним думкам, емоціям і прагненням значної частини нації або її еліти. Світогляд І.Франка є національний; але так само й світогляд П.Куліша, ба навіть М.Хвильового /незважаючи на властиві йому неподоланні внутрішні суперечності/. Великого жалю гідна була б духова доля тієї

націй, що спромоглася була б створити лише один – єдиний національний стиль, чи то в літературі, чи то в іншому якомусь мистецтві. Це мало б бути не меншим убозтвом думки і смаку, ніж евентуальне панування такого літературного стилю, що він реалізувався б у межах лише одного – єдиного літературного жанру, а решту жанрів принципово відкидав би. Бо так само як літературний стиль повинен становити цілу систему відмінних жанрів, так і національний ідеал має реалізувати і охоплювати в літературі цілий комплекс історично зумовлених і естетично відмінних стилів. Що глибше ідея просякає в конкретне, то виразніше вона специфікується відповідно до правомірної специфіки тих конкретних галузей історичного буття. Відтинати ті галузки за претекстом їхньої, мовляв, неортодоксальности – це значить звужувати, збезсилювати і компромітувати саму ідею: це обскурантизм і справжній гріх проти святого духу.

А зрештою, за сьогоднішніх наших умовин, в українській літературі на еміграції, та боротьба за гадану національну ортодоксальність не має найменшого реального сенсу: де це ви бачите в нас літературні напрямки, чужі або ворожі українській національній ідеї? Якщо бачите, то назвіть руба, а не повторюйте тактики того редактора, що він на конференції грозив своїм гаданим політичним антагоністам вогнем і мечем і концтаборами, а коли до нього поставилися серіозно, визнав таки, що в цій авдиторії йому, власне, сперечатися нема з ким і що зрештою українська національна література агітаційною тематикою не вичерпується. Національна ідея – не монополія, а тим паче не знаряддя літературного політиканства.

Переходимо до проблеми органічного стилю. Органічне проф. Ю. Шерех систематично протиставляв европеїзмові, проте позитивно не визначив */ і тим самим не лише вможливив, а й зробив неминучою ту інтерпретацію своєї лінії, яка стотожнює органічне в українською літературою мінус західноевропейські впливи. Не знати, якою мірою таке тлумачення відповідає або не відповідає справжнім літературним поглядам проф. Ю.Шереха, але для будь – якого іншого тлумачення доповідь його не подає найменших підстав: або саме таке тлумачення, або жадного. А підстави для саме такого тлумачення в доповіді є: адже не раз і не двічі згадувалось у ній про невідкладне завдання боротьби проти поверхового европеїзму, а от про боротьбу проти поверхової органічности жадного разу не згадувалось, хоч, як на мене, симуляція органічности, імітація органічности, поверхові і штучні потягнення та претенсії на, сказати б, абсолютну національну самобутність тощо – насьогодні далеко небезпечніші, і проф. Ю. Шерех, підкреслюючи органічність творчости Т. Осьмачки, дарма бере тим самим на себе частину відповідальности за дальшу еволюцію або стагнацію того талановитого лірика.

---

*/ Схильність до гіперболізму, що згадувалась подекуди в доповіді, не становить, зрозуміла річ, солідної ознаки ні для української органічности, ні для будь – якого літературного стилю, бо це аж надто загальне явище: гіперболи можуть належати до зовсім відмінних стилів. Щождо сумарної і без жадних застережень поданої поради "націоналізувати образи й композицію", то перша її половина, щонайменше, містить у собі небезпеку вульгаризації та спрощення поетичної мови, /бо звучить несеріозно/, а друга лишається зовсім незрозумілою.

Українське барокко в архітектурі є наш органічний і національний стиль, дарма що европеїзм його генези - поза сумнівом. Отже всякий прояв европеїзму принципово може перетворитись на щось цілком органічне, ба на таке, з чого має рацію питатись наша національна свідомість - щоправда, це потребує і сприятливого збігу історичних умовин у майбутньому /яких ми не знаємо і зокрема на-сьогодні визначати не претендуємо/. Погоджуємось, що літературне барокко Ю.Косача ще далеко не досягло мінімальної органічности - що ж із того? Навіть невдале наслідування високих чужоземних взірців розв'язує деякі потенції в майбутньому, тимчасом як штучна самоізоляція приречена на довічну безперспективність.

Отож поданий в доповіді проф.Ю.Шереха методологічно хибний поділ сучасних письменників на европеїстів і органістів міг бути сприйнятий авдиторією як дипломатично завуальоване гасло "геть від Европи", і справді саме так був сприйнятий значною її частиною, що-правда, по-різному: раділи, з одного боку, ті, що "психологічної Европи" і знати не хочуть - представники побутового етнографізму в белетристиці - а з другого боку, ті, що "психологічної Европи" просто ще не знають, а саме тому й не хочуть сушити собі голову вивчанням її - найменш кваліфіковані репрезентанти агітаційної прози та газетної поезії, коротше кажучи - примітивісти / це, звичайно, не стиль, і не школа, і навіть не напрямок, а брак мистецької культури/. Небезпечність поширення подібних поглядів поміж письменників - початківців та напівпочатківців навряд чи потребує детальніших пояснень, і зупинятись на цьому не доводиться; складніше стоїть справа з побутовим етнографізмом. Правомірність цього напрямку в українській - та й в усякій іншій - літературі не викликає сумніву. Звичайне заперечення, що раз - у-раз висувається проти нього - що він, мовляв, застарів і вичерпав себе - є надто ризикованим; а-же його висувалось і перед апогеєм вельми талановитого Ш.Черемшини і геніяльного В.Стефаника. Що ці останні не залишили після себе гідних спадкоємців - нічого ще не доводить щодо життєздатности цілого напрямку. А проте не вбачаю в сьогоднішньому нашому письменстві найменших симптомів, що дозволяли б сподіватись виходу побутового етнографізму з досить сумної стагнації */, отже й не визнаю за ним найменших прав претендувати на корівну чи домінантну ролю. Етнографізм є певний різновид літературної стилізації; стилізація є річ гідна поваги і вельми корисна для літературної стилістики - проте не органічніша за перший- ліпший інший напрямок письменницької діяльности. А що численні представники побутового етнографізму досить неприхильно ставляться до того, що звуть европеїзмом, то потурати їм у цій ретроградовій ксенофобії через визнання їхньої начебто органічности є річ не менш шкідлива, аніж потy-

---

*/ Цього не дозволяє, як на мене, і "Старший боярин" Т.Осьмачки, бо не всяка гальванізація етнографізму через пригодницьку тематику є продуктивна. Втім не вважаю за належне критикувати твір, що його текст перебуває насьогодні - сподіваюсь, тимчасово - поза межами досяжности, так що критичні оцінки не надаються до перевірення.

рати зарозумілій некомпетентності письменника-початківця.

2.

Таким чином квазідирективна доповідь проф.Ю.Шереха місьтила чимало деструктивного матеріялу, що сприяв пожвавленню анти-европейських, ворожих ідеї високого й повноцінного мистецтва, антикультурних суттю поглядів і настроїв поміж малокваліфікованих і некваліфікованих, власне кажучи, напівінтелігентних шарів присутньої автури. А ті шари - та й дехто з представників кваліфікованішої літератури та літературознавства - вже й собі виявили цілий комплекс далеко не переборених іще елементів совітської психології, маркcо - ленінського "підходу" до літератури, отже й ворожих усякому культурному життю настроїв і настанов. Незабутня атмосфера Гарту й ВУСПП'у, атмосфера плужанства - того, що М.Хвильовий та його однодумці називали /і мусіли називати з політично - цензурних міркувань/ просвітянством, хоч багато в чому воно було діяметрально протилежним передреволюційній Просвіті - та атмосфера зарозумілої і обскурантської напів- чи начверть - інтелігенції - не скажу панувала, проте раз - у - раз давалася в знаки, і в надто легковажному реагуванні психологічної, сказати б, гальорки, і в численних напівдемагогічних виступах гостей і членів МУР'у, а подеколи і в далеко не героїчному лявіруванні літературних корифеїв, що вони сливе весь час намагались уникати гострішої дискусії, аби не "підняти питання на принципову височінь". Не зупиняючись тут на зайвих споминах про те, хто саме, і що, і скільки разів сказав, спробую сформулювати найголовніші ідеологічні рудименти тієї надто життєздатної совітської генеральної лінії.

I.Д і я л е к т и к а. Не сам лише проф.Ю.Шерех питався в доповіді своїй: "Куди веде діялектика літературного процесу?" В переважній більшості виступів уперто бриніла дивна певність, що *panta rhei* - все тече - а що життя невпинно йде вперед, то конче треба негайно утворити новий літературний стиль, чи принаймні новий, але ефектовний різновид якогось із наявних стилів. Мовляв, усякий розвиток відбувається через заперечення /і далі - через заперечення заперечення тощо/. Що все це - апріорні схеми, історично ніякою мірою не стверджені, що розвиток мистецтва часто - густо йде шляхом поглиблення тих самих співіснуючих стилів, без жадних собі заперечень - нарешті, що потреба нового стилю сама ще потребує уґрунтування і зовсім не випливає автоматично з гаданого одвічного й довічного процесу - все це багато для кого лишалось якось неприступним і поза всякою можливістю уяви. Вульґарна картина боротьби стилів скопійована, зрозуміла річ, зі славнозвісної картини клясової боротьби: світова історія є боротьба кляс; історія літератури є боротьба стилів. Національний стиль має перемогти і синтетично завершити собою всі попередні в майбутньому безклясовому... вибачайте на слові, національно - державному суспільстві. Анальфабет, що жадного разу не чув ні про який стиль, скорше зрозуміє реальну суть літературного процесу, аніж людина, що затулила собі очі фантастичними видивами геґеліянсько - марксистської мітології, що в ній лише - нібито за рецептом проф. Ю.Шереха-націоналізовано образи й композицію.

2. М а т е р і я л і з м. В чистому вигляді не виявляється, бо надто вже одіозний. Проте - буття визначає свідомість, тому за нашої бурхливої доби конче має відбуватись і в літературі "втрата душевної рівноваги" - психологічний еквівалент експресіонізму чи ще якоїсь там собі словесної дезорганізації. Нова гармонійна література, природна річ, теж колись постане - саме тоді, коли сконсолідується українська національна держава. /Ніби справді таки чуєш: "Товариші, за наших часів небувалих соціяльно - економічних перемог пролєтаріяту, література так само повинна..."/. І таке твердять здебільшого люди, чия особиста біографія найвиразніше свідчить, що свідомість - і національна, і моральна, і розумова - не визначається буттям, а здатна протистати йому, здатна зберегти душевну рівновагу за найменш урівноважених зовнішніх обставин, здатна творити героїчні концепти й утопії між молотом і ковадлом нечуваних у світовій історії терорів та інквізицій. Питаєш самого себе: чи не з глузду з'їхали люди, що, цілим єством і життям своїм здійснюючи засади войовничого ідеалізму, саме в галузі мистецтва воліють уперто стояти на отих "непохитних" позиціях наукового матеріялізму? Чи, може, мистецтво є таке вже чуже їхньому єству, що для них це байдуже - мовляв, там, у мистецтві, хай собі вже буття визначає свідомість - аби лише не в реальній дійсності. Ні, це вони просто не з'їхали ще з колії марксистського безглуздя в питаннях естетики і навіть не чують того, що промовляє до них ціла історія всесвіту, а саме: що мистецтво - не відбиття й не віддзеркалення дійсности, і не інше якесь похідне від неї, а само є істотною дійсністю, не менш реальною за всяку іншу реальність, з власними законами розвитку і занепаду; а тому часто - густо доба революцій та інших заворушень лишається в мистецтві порожнім місцем, а найпотужніші літературні катаклізми та метаморфози відбуваються за суцільного політичного спокою й громадської стагнації. Дух божий віє, де хоче.

3. Р е а л і з м. Мистецтво, каже історія, не відбиття і не віддзеркалення дійсности, і не інше якесь похідне від неї, а само є істотною дійсністю, не менш реальною за всяку іншу реальність. Всяке мистецтво є реальне, і ніяке мистецтво не є реалістичне. Реалізм - це мистецтво в матеріялістичному аспекті - мистецтво, наскільки воно структурою своєю зрозуміле і прийнятне для матеріялістичного світогляду. Це не значить, що т.зв. реалізм у мистецтві є скрізь матеріялістичний світоглядово: ні Гоголь, ні Бальзак не були матеріялістами, і навпаки - Т. Готьє, О.Уайлд, М.Рильський світоглядово майже не виходили поза межі т.зв. наївного реалізму, себто того ж таки матеріялізму в його найпримітивнішому концепті; проте в мистецтві їхньому переважають структурні елементи, принципово недосяжні для матеріялістичної естетики. Такі структурні елементи мистецтва матеріялістична естетика змушена протиставляти своєму реалізмові, намагаючись трактувати їх як мистецтво

неповноцінне, другорядне. Звідси тяжко хибна концепція двох основних стилів у мистецтві - реалізму і романтизму /або реалізму і ірреалізму, за чіткішою формулою П.Сакуліна/. Ця істотно матеріялістична концепція раз - ураз банкротує перед конкретною історичною дійсністю, яка , з одного боку, змушує розщіплювати т.зв. реалізм на реалістично забарвлені /себто приступні для матеріялістичного світогляду/ компоненти справжніх літературних стилів - реалістичний клясицизм, реалістичний натуралізм, реалістичний імпресіонізм тощо - а з другого боку, незмінно виявляє, що саме найклясичніші і найрепрезентативніші постаті европейських літератур ніби належать і до реалізму і до романтизму /чи ірреалізму/: Данте, Сервантес, Шекспір, Ґьоте, Шевченко, Міцкевич, Пушкін, Ібсен і т.і. Для нас немає жадного сенсу поновляти концепцію, з наукового погляду - щонайменше - непродуктивну, а для розвитку української національної літератури вкрай шкідливу, бо вона цілком логічно призводить до совітської формули т. зв. пролетарського реалізму, себто літератури, зрозумілої для матеріялізму за своєю мистецькою структурою, і маркео - ленінської за своєю агітаційною функцією; отже всі спроби сконструювати за тим совітським зразком якийсь національний чи то органічний реалізм заздалегідь приречені на фіяско - через принципову несполучність матеріялістичного світогляду і української національної ідеї.

Принципово неприйнятним є для нас і щільно пов'язане з реалістичною концепцією мистецтва протиставлення форми змістові та трактування їх як антагоністичних елементів; бо це послідовно веде до того спрощення і збіднення обох тих елементів, яке так виразно здійснено в совітській літературі та критиці: форма, знижена аж до рівня літературної техніки, і зміст, знижений аж до рівня політичної агітації. Ми повинні категорично відкинути цю психологічно привабливу для напівінтелігенції вульґаризацію та компромітацію основних елементів літературної творчости, а разом з тим відкинути і всякі схолястичні розмови про те, що зміст нібито визначає - або має визначати - форму /як буття визначає свідомість ?/, що зміст нібито вищий або важливіший за форму, і т.і. - бо не треба нам ні плехановського поняття змісту, ні плехановського поняття форми, ні всієї апаратури плехановських надбудов. Є в літературі реальні речі поза реалізмом - стилістика, композиція, сюжет, тематика, філософська ідея , соціяльно - політична функція - і саме з їх вивчення та висвітлення повинна виходити літературна критика і наука.

4. О р г а н і з а ц і я л і т е р а т у р и. Совітська практика в цій галузі - і відповідне плужанське уявлення про суть справи - є дуже прості: професійна організація літераторів обертається на літературну організацію письменників у той спосіб, що в ній діє т. зв. ідейне керівництво, яке видає обов'язкові для всіх політично - громадські директиви щодо змісту продукції, а малописьменній частині письменників допомагає через належну "літературну студію", де втовкмачують чи то азбуку комунізму чи то коротку історію ВКП/б/ і побіжно вчать ставити коми, де слід, та не збиватися з розміру у віршах. Значна частина учасників конференції сподівалась від керівництва МУР'у приблизно такої - от програми дії, і це раз -у- раз

призводило до прикрої ситуації: люди з'їхались, щоб дізнатися з компетентних уст, у чому саме полягає насьогодні оте соціяльне замовлення, а їм, замість чіткого визначення генеральної лінії, пропонують до уваги щось теоретичне, сугубо дискусійне і, головна річ, виразно позапартійне. Справжній скандал: ні резолюцій, ні переліку рекомендованих */ або заборонених тем, ні чітких організаційних висновків /котрих -івців триматися, а котрих цуратися?/. З'їзд безпартійних попутників?! Не серіозна справа, а якась літературна розвага. І частина авдиторії розважалась чим і як могла.

Був трагікомічний момент, коли відповідні кола руба поставили питання: а як МУР гадає виховувати літературний молодняк ?- і шановний д-р О.Грицай ніяк не спромігся з своєї европейської позиції зрозуміти - чого, власне, жадають ті симпатичні юнаки: чи їм атраменту бракує, чи паперу, чи затишного приміщення для студій? А ініціятори питання так само щиро дивувалися з його подиву: adже конче треба ідеологічно підкувати майбутню літературну зміну, щоб не виходило збочень та ухилів. Два літературні світи подивились одне одному в очі - і розійшлись, сконстатувавши взаємне нерозуміння.

3.

Не слід перебільшувати небезпеку: плужанство за кордоном природна річ, уже не те, чим воно було за славн звісної соціялістичної реконструкції. Та гарматна куля, якою совіти нищили академічні мури наших культурних інституцій і осередків, незграбно теліпається нині, вже позбавлена свого вибухного набою , на уламку ланцюга, що лишився на нозі вчорашнього невільника. Це заважає рухатися - і думати - але деструктивна роля того знаряддя смерти і руїни скінчена, і спорадичні спроби апології плужанства /на зразок "Літературної Січі" С.Ледянського/ позбавлені найменшої ефективности. Люди, що не на словах, а ділом перебороли в собі отруйну політичну суть т.зв. пролетарської культури, безперечно спроможуться подолати і цілий пов'язаний з нею комплекс культурно - психологічних рудиментів. Але боротися треба; і для успішної боротьби треба насамперед міцно усвідомити:

1. несполучність т.зв. пролетарської культури з українською національною ідеєю;
2. несполучність т.зв. пролетарської культури з цілою европейською культурою в найширшому розумінні слова /а Україна є і повинна бути невідлучною частиною "психологічної Европи"/;
3. несполучність т.зв. пролетарської культури з фундаментальними духовими цінностями цілого людства.

Українська совітська література повинна була, за маркс - ленінською концепцією, означати: абияка літературна техніка плюс більш-менш українська мова плюс більшовицька ідеологія /а насправді фра-

*/ на жаль, я вдався до перебільшення: такі були спроби !

веологія/. Слід усвідомити, що всі три компоненти тієї антикультурної формули для нас однаково неприйнятні і що механічна заміна більшовицької ідеології національною може призвести лише до результатів, аналогічних совітським результатам: замість ідеології матимемо фразеологію. Бо ціла формула є облудна від початку до кінця, і всякий її рудимент лишається чинником антикультурним. Українська національна ідеологія не надається до сполуки з антикультурними чинниками - хоча б і у вигляді рудиментів чи пережитків.

Творення високої і повноцінної національної літератури потребує висококваліфікованої мистецької культури, що її браку ніщо в світі компенсувати не може. Українська національна література - це не значить: абияка літературна техніка плюс українська національна ідеологія, і той, хто свідомо чи несвідомо тяжить до отакого розуміння української національної літератури, виявляє тим самим, що для нього йдеться не про ідеологію, а про фразеологію. Проклямоване МУР'ом змагання до вершин справжнього і поважного мистецтва повинне консеквентно протидіяти найменшим спробам законсервувати щонебудь із совітської психологічної та ідеологічної спадщини, із підсовітського так званого літературного побуту, із освітнього стандарту т.зв. совітської інтелігенції /хоча б і в розмірі всіх дев'ятьох томів "Малой Советской Энциклопедии"/.

Яким позитивним чином має відбуватись те змагання до вершин справжнього й поважного мистецтва?

Шляхом утворення, поглиблення, консолідації власне літературних напрямків, угруповань, нарешті - сподіваємось - шкіл. Власне літературні напрямки та групи існують скрізь і завсіди; все залежить від того, чи розгортають вони свою творчу діяльність вільно й незалежно від позамистецьких чинників, а чи змушені, з тих чи тих причин, або підмінювати суто літературні принципи свого існування всілякими партійно - фракційними /начебто громадськими, а насправді політиканськими/ мотивами, або ж нівелюватись і поступово розчинятись у ззовні декретованій і накиненій псевдоєдності. Лише чітка диференціяція реально наявних чисто літературних тенденцій розвитку вможливлює дальше естетичне поглиблення і удосконалення тих тенденцій, уможливлює їхнє переростання на високомистецьку досконалу форму. Змагання до вершин справжнього і поважного мистецтва повинне відбуватись між гостро окресленими чисто літературними напрямками і групами, бо такий є нормальний шлях усякого мистецького розвитку, а штучні спроби сполучати несполучне і зовнішньо об'єднувати те, що єднання не потребує, призводять як до стагнації самого мистецтва, так і до компромітування іншої єдности - національно - ідейної - якій вільна диференціяція суто літературних течій не лише нічим не загрожує, а навпаки - закономірно і правно відповідає. МУР повинен стати ідейно - організаційною федерацією таких суто літературних течій.

Зрештою це розв'яже і проблему щонайінтенсивнішого підвищення літературної кваліфікації молодших письменників і письменників - початківців, бо тільки в духовому оточенні своїх літературних однодумців вони знайдуть той мистецький досвід, який допоможе їм визначити свою мистецьку індивідуальність - якщо така існує - без зайвих блукань і аварій.

П.П.КУРІННИЙ.

РЕЙМСЬКА ЄВАНГЕЛІЯ - НАЙДАВНІША ПАМ"ЯТКА ПИСЬМА КИЇВСЬКОЇ РУСИ.

В моїх руках знаходиться брошура: " Notice sur le Manuscrit de la bibliothèque de Reims, connu sous le nom de texte du sacre". par J.L. Corvin de Jastrzębski. Брошюра має авторський автограф - присвяту князеві Мощенському, є відбитком з журналу "Général de l'instruction publique" від 4-7 вересня 1839 року, друкована в Римі у друкарні Salviucci . Брошура має 16 сторінок в малу шістнадцятку. З примітки авторової на стор.3 брошури видно, що вона є рапорт панові міністрові освіти Франції про огляд Реймської Євангелії з метою визначити її походження. Рапорт супроводжується двома таблицями репродукцій двох сторінок рукопису і містить опис з науковими анотаціями до нього.

Треба відзначити, що опис Реймської Євангелії і наукові анотації автор виконав дуже сумлінно і, як на свій час, на високому рівні обізнаности. Його брошура є безперечно цінним внеском у вивчення цієї пам"ятки. Автор старанно занотував усі легенди на манускрипті і про манускрипт, виявив їх походження і склад частин манускрипту. Проте він не скористав зі своїх здобутків. Він не дав собі труду глибше вдуматися у зміст здобутих ним даних, не зважив обставин, в яких ця пам"ятка з"явилася у Франції, не зацікавився біографією св.Прокопія і не виявив тла, на якому відбувалися події, зв"язані з історичною долею манускрипта. Автор бро-

шури попав до полону царгородської легенди про походження рукопису і тому загубив нитку справжньої історії цього рукопису.

Реймська Євангелія сьогодні неприступна до студій. Проте вона має виключне значення для історії української культури та Київської Руси. Я вважаю за своєчасне нагадати нашим історикам і історикам літератури про цю дивовижну пам"ятку, беручи відомості про неї з протокольного опису її у п.Ястржембського і супроводячи ці дані своїми анотаціями, які кидають ясне світло на походження пам"ятки і її славнозвісного автора.

2.

В соборі міста Реймсу /Франція/ з 1554 року переховувалася Євангелія, при якій складали коронаційну присягу французькі королі при вступі на трон. Ця Євангелія складається з двох манускриптів, об"єднаних одною палітуркою, писаних на пергамені в малу чвертку. Обидва манускрипти мають 47 листів, з них 45 записаних з двох боків і два останніх без письма. Обкладинка зроблена вже в новіший час з двох дубових дошок, поволочених рожевим сап"яном. Старий оклад Євангелії був іншим. В році 1669 Реймська Євангелія, що була подарована Реймському соборові кардиналом Де-Льорреном, описана в інвентарі реліквій Нотр-Дам де Реймс так: "...вона покрита золоченим сріблом...прикрашена багатьма каменями і п"ятьма кришталями, під якими знаходиться багато реліквій . Частина хреста - древа істини та мощі святих Петра і Пилипа апостолів, св.папи Сильвестра, св.Кирила, св.Марти, св.Маргарити Еспанської та... Бога нашого. На чотирьох кутах зна-

ходяться срібні емальові фігури орла, людини..."/себто символи евангелістів.П.К./ .

Цей оклад був знищений в час французької революції 1793 р. Він вже охоплював обидва манускрипти і,як бачимо з опису в старих інвентарях Нотр-Дам де Реймс,мав на чільній сторінці вставку з частиною Животворящого Древа з хреста , на якому був розп"ятий Ісус Христос. Цей оклад не міг бути зроблений раніш від написання глаголичного манускрипту і виконаний найправдоподібніше на замовлення кардинала Де - -Льоррена. Кириличний манускрипт в цей час уже був фрагментований,себто складався з 16 листків тексту. Про обкладинку,що була на ньому,покищо нічого не відомо. Коли й при яких обставинах вона загинула,теж сказати тяжко, проте е підстава думати,що загинула вона між роками 1395 та 1574 і то наприкінці того періоду.

Перший манускрипт.

Перший манускрипт писаний кириличним письмом. Це фрагмент на пергамені видатної якости. Він мае 16 листочків. Пергамен полініювований вістрям насухо і зайнятий текстом, уложеним у дві колонки на віддалі 1,5 см. одна від одної. Фрагмент манускрипту містить у собі читання з Нового Заповіту,препаровані по певних днях року за обрядом греко- -православним. Фрагмент починаеться з останніх слів гл.УШ, ст.26 Євангелії св.Матвія,далі іде ст.27 тіеї ж глави,потім читання певних днів,починаючи з 27 жовтня по І березня. У цій частині читання препаровані за днями місяців. Вінiетки та манускули-ініціяли оздоблені в манері мало елегантній,але старанно. Орнамент мае характер візантій-

ського IX-X стор. Ініціяли писані чорнилом червоним і чорним, малі літери - чорним.

Другий манускрипт.

З листка 17-го починається текст глаголичний, писаний чорним чорнилом з лініями червоними на ілюмінованих ініціялах: листочки, фігури людей та зрідка позолота. Взагалі орнамент, на думку Ястржемоського, богемський XV-го стор. Цей фрагмент має в собі читання з Нового Заповіту в числі 33, але розміщений за чергою головних днів-празників за календарем римо-католицьким. Ця частина робить враження повної: починається з Вербного тижня, продовжується через весь рік і закінчується Благовіщенням.

3.

На глаголичній частині Євангелії знаходиться такий запис французькою мовою: " L'an du Seigneur 1395. Ces Évangiles et Épitres (1) sont écrits en langue slavonne. Ils doivent être chanté durant l'année, pendant que l'abbé officie pontificalement."

"Quant à l'autre partie de ces livres (2) elle est suivant le rite ruthénique (3). Elle a été écrite de la propre main de saint Procope, abbé; et ce texte ruthénique fut offert, par feu Charles quatre, empereur des Romains, pour la renommée de ce monastère-ci, et en l'honneur de saint Jérôme et de saint Procope.

Dieu, veuillez lui donner le repos éternel; Amen (4)".

В перекладі українською мовою цей текст звучить так:

"Року Божого 1395-го. Ця Євангелія і Послання написані у слов"янській мові. Вони мають співатися впродовж року в час, коли відбувається єпископська служба.

Щодо другої частини цієї книжки, то вона відповідає ритуалові рутенському. Вона написана власною рукою св.Прокопа, абата і цей рутенський текст був подарований покійним Карлом IV, імператором Римської Імперії, на честь цього манастиря і на вшанування св.Ієроніма та св.Прокопія. Боже, зволи Йому дати спокій вічний. Амінь".

Хто й коли зробив цей напис на глаголичній частині рукопису ?

Не підлягає сумніву, що напис є вкладним для глаголичного манускрипту та меморіяльним для кириличного. Тому й формула вкладного запису першого писана в "імперативі": "вони мають співатися впродовж року, коли відбувається єпископська служба". Формула другого меморіяльного запису подана в минулому часі:...."цей текст був подарований від покійного Карла IV, імператора Римської Імперії, на честь цього манастиря і на вшанування св.Ієроніма та св.Прокопія. Боже, зволи Йому дати спокій вічний. Амінь".

Король Франції Карло IV, що мав також титул і імператора Римської Імперії, був короткий час також імператором Чехії. За цей час він звернувся до папи Клімента VI з проханням благословити заснування в Богемії манастиря для розпорошених монахів слов"янських земель / хорватів, далматів, боснійців та сербів/, на що й одержав благословення. Мана-

стир титулу св.св.Ієроніма та Прокопа був заснований у Празі, як королівська фундація. Сюди Карло IV і зложив дорогоцінний власноручний манускрипт св.Прокопа. Відомі два фундаційні акти Карла IV для цього манастиря: 1347-го та 1349 років /Ястржембський К., стор.11, примітка 4./.

Карло помер року 1379. Отож наш меморіяльний запис не є ні автентичним, ні сучасьним йому. Він зроблений рукою когось з наступних охоронців манастирської скарбниці при перенесенні рукопису до нової обкладинки, в яку він був уже вміщений разом з глаголичним манускриптом. Дату, коли зроблений цей запис, не маючи перед очима автопсії напису, визначити не можна, проте він вірно, відповідно до історії фундації, передає зміст старших, вкладного та меморіяльного записів цих манускриптів і є історичним джерелом першорядного значення. Найправдоподібніше він був зроблений ще за часу французької зверхности в Чехії і ще живих зв"язків манастиря св.св.Ієроніма і Прокопа з королівською династією Капетінгів, себто на початку XV стор.

1395 рік є певне роком написання глаголичної частини манускрипта, яка, безперечно, не має жодного відношення до манускрипта св.Прокопа.

4.

Меморіяльний запис 1395 року має велике значення для історії української культури, зокрема для виявлення глибини культурних зв"язків Київської Руси з околишнім світом.

Він фіксує два факти.

Факт перший. Манускрипт писаний слов"янською мовою за

"рутенським" богослужбовим ритуалом. Так і сказано:"за рутенським".

Чи це твердження точно відбиває зміст церковно-служового ритуалу, може виявити історико-літургічна аналіза, якій треба піддати нашу пам"ятку. Проте вже нині можна зробити деякі непохитні висновки:

1. Рукопис писаний церковно-слов"янською мовою,

2. Він подає читання за греко-католічним обрядом, а не католицьким,

3. Меморіяльний запис уважає цей текст за рутенський ("...est suivant le rite ruthénique") себто українським у нашому сучасному розумінні цього слова.

Що благородний кустос з манастиря св.св. Ієроніма та Прокопа мав глибоке розуміння того, що він писав, ми можемо переконатися з читання хоча б тієї сторінки тексту, що її подає в своїй публікації п. Ястржемський. Фото репродукції цієї сторінки брошури п. Ястржембського я подаю тут. Цей текст, писаний уставним письмом XI стор., насправді не має в собі жодних виразних слідів західно-слов"янських або угорських говірок, навпаки, найближче відповідає мові українських літописів найстарших редакцій.

Факт другий. Манускрипт писаний власною рукою св. Прокопа, абата.

Хто ж був св. Прокіп ?

Святий абат Прокіп є заслуженим діячем католицької церкви в Богемії і глибоко шанованим патроном Моравії, другим після Войцеха,

Зразок кирилічного та глаголічного письма Реймської Євангелії.

/ фототипія з зразка, поданого в брошурі J.L.Corvin a de Jastrzebského:"Notice sur le Manuscrit de la bibliothèque de Reims,connu sous le nom de Texte du Sacre" /.

От як виглядає найновіша, критично складена біографія цього святого, уміщена в церковно-богословській енциклопедії д-ра Конрада Гофманна, вид. д-ра Макса Бухбергера у Фрайбургу, вип. 8-й, стор. 491:

"Прокіп. Св. абат манастиря в Сазаві. Народився з Хотаун в Богемії. Помер 25.3.1053 року. В одному /угор.?/ базіліянському манастирі / Wisagrad / вихований і висвячений на священика. За звичаєм східно-слов"янським оженився і повернувся назад до Сазавської долини, де року 1032 з допомогою герцога Ульріха /Андриха українських літописів. П.К./ збудував церкву й манастир, де і був абатом.

Своїх монахів виховував на уставі св. Бенедікта, служив одначе римо-католицьку літургію старо-слов"янською мовою. 4.7.1204 року канонізований. Року 1588 мощі перенесені до церкви Всіх Святих княжого замку у Празі. Святкування 4.7 в Богемії і Моравії, як місцевого патрона після св. Венцеля. В час його канонізації була складена його біографія, що є легендарно прикрашеною історією заснування манастиря Сазави в продовження хроніки Козьми Празького"

5.

Спробуємо розглянутися в фактах біографії св. Прокопа. Немає жодного сумніву, що Прокіп був висвячений на священика за східним обрядом: біографія фіксує, що він, священик, за звичаєм східно-слов"янським був жонатий і лише потім залишив родину, бажаючи вступити до манастиря. Висвячення його на священика, як це подає Ястржембський К., відбулося року 1009.

В якому ж манастирі був вихований Прокоп і в якій країні? Житіє фіксує, що вихований він був і висвячений на священика в базиліянському манастирі "Візіград", точно не знаючи, де цей Візіград знаходився, і лише редакція лексикона висловила здогад, що його треба шукати на Угорщині, але й то взяла це припущення під знак запитання.

Сьогодні в нашому розпорядженні є певніші дані для визначення місця виховання св. Прокопа.

З біографії ми можемо вивести, що "Візіград" мусів бути містом, в якому була єпископія, був манастир Базиліянів. Тому що висвячення на священика відбулося в 1009-му році, час виховання св. Прокопа і вчення на священика може бути визначений як самий кінець X та початок XI стор.

Отже лише місто, єпископія та манастир цього часу можуть претендувати на завидну честь бути alma mater Прокопія на початках формування його світлого духу.

На сучасній карті Морави та Угорщини немає населеного пункта або міста з ім"ям Візіград або щось подібного. Немає такої назви і в Галичині. Немає її також ні на історичних картах богемської, моравської та угорської єпископій і манастирів, уміщених в найновішому церковно-богословському словникові др. К. Гофманна. Не виявив я подібної назви і на картах Боплана XVII стор.

Отже історична церковна традиція не зберегла навіть і згадки про знамените місце перебування св. Прокопа: ні назви міста, ні місця єпископії, ні хоч би віддаленого спогаду про місце манастиря, - "Візіград".

Це мовчання церковної традиції, виявляється, має під собою певний грунт. Ні паннонське житіє Кирила і Методія, ні Константин Порфіроген, що в своїй праці "Про народи" (De administrando imperia) не згадують про таке місто, хоч і висвітлюють час поширення християнства на Моравах і Угорщині саме як кінець X стор.

Константин Порфіроген зазначає, що християнство на Моравах почалося з 940 року, але не згадує про місто Візіград, хоч взагалі ця околиця була йому відома і він передає з її історії низку дрібних генеалогічних фактів.

Мені здається, що ні в Моравії, ні на Угорщині навіть не могло виникнути такого центру, де б могли виховуватися проповідники християнства за східним обрядом.

От, наприклад, що подає м. Карамзін в своїй "Історії государства російського" про цей час на Моравах та Угорщині. "Слов"янська азбука вигадана Кирилом і Методієм року 863. Моравський князь Ростислав прийняв Кирила й Методія з великою ласкою, наказав юнакам вчитися нової азбуки і вивчати нові книги.... Вони переклали такі книги: Євангелію Іоанна, Часослов, Псалтир, Апостол, Летургіон і провадили святу службу слов"янською мовою. Методій був епископом Паннонії. В перекладах йому допомагали два священики". Переклали, здається, Біблію.

Біля 940-го року два угорські князі Вульча та Дюля христилиоя в Царгороді і патріярх Феофілакт призначив Ієрофея на епископа Угорщини. Проповідники навернули до християнства багатьох, в тому числі Шарльотту, дочку Семигородсько-

го князя Дюлі. Шарльотта навернула до християнства свого чоловіка Гейзу і христила та виховала в грецькій вірі сина Стефана /за грецьким обрядом/. Є навіть відомість, що перша жінка Гейзи була княжна руська - "Біла Княгиня".

Проте князь Стефан, оженившися вдруге на баварській княжні Гізелі, прийняв латинський обряд /Ласкін, " De administrando Imperio " стор.148, примітка 641/.

Як виглядала дальша доля Морави, видно з подальших оповідань. Константин Порфіроген в 958 році пише: "Від Білгорода до Сірмія /м.Срѣм на річці Саві / починається нехрищена Моравія, яку спустошили турки /угри/ і якою перше правив Святополк /К.П., глава 40/.

Російський історик Карамзін пише:

"Моравські християни, приставши до римського обряду, також, як і поляки, почали писати латинськими літерами, відкинувши кирилівські, які навіть урочисто були заборонені папою Іоанном XIII /буллою/ в 968-му році.

В спеціяльній буллі він забороняє вживання слов"янського і руського письма, і в тих землях, де було винайдено письмо кирилицею, не залишилося навіть сліду його. Манастирі, книжки і навіть прихильники цього обряду нищилися папістами" /Історія, т.I, примітка 261/.

При тих політичних умовах треба думати, що існування слов"яно-руської епископії та манастиря на Моравах було просто неможливим. Та це і доводить уже історія Сазавського манастиря, що заснований був св.Прокопом.

Року 1032 Прокіп засновує бенедіктінський манастир на

березі річки Сазави.

Року 1055 манастир після смерти св.Прокопа розганяє король Спітнев II.

Року 1061 монахів знову скликає король Вратислав II.

Року 1092 їх знов розганяє король Конрад.

Всі наведені відомості виразно свідчать, що не в Богемії, Моравії та Угорщині ми повинні шукати манастиря та епископії Візіграда.

На питання, де треба шукати Візіград, дає відповідь знаменитий твір Константина Порфірогена "Про народи", писаний в 949-952 р.р. нашої ери. В ньому Константин Порфіроген в науку своєму синові описує всі землі своєї імперії та сусідів, подаючи важливі відомості для кожної країни, які треба мати на оці, ведучи з цими краями дипломатичні зносини.

Отож, описуючи Русів, себто державу Київських князів, Константин Порфіроген каже:

"Човни зовнішньої Руси, що приходять до Царгороду, ідуть з Новгорода, в якому сидів Святослав, брат Ігоря, князя Руси. Є із Смоленську, з Любеча, Чернігова і Вишгорода". При чому до останнього імени в ріжних манускриптах ми маємо кілька транскрипцій і зокрема "Вусеграде" /К.П. "Про народи", гл.9/, що близько відповідає Візіградові Прокопієвого житія.

Цей город знаний був грекам також і раніш.

Чи міг цей Вишгород-Вусеград-Візіград бути місцем виховання і висвячення у священики св.Прокопа, світича Бо-

гемії та Моравії ?

І міг, і був.

6.

Нам відомо, що Десятинна церква на новому княжому дворі князя Володимира в Киеві була закладена в 989 році, а закінчена будовою в 996 р. В яких формах і де відбувалися християнські релігійно-культові церемонії в Киеві до побудови цієї церкви ?

З літопису Нестерового ми знаємо, що в Киеві до прийняття християнства вже були церкви: Іллі на Подолі, Миколи - на Аскольдовій могилі. Володимир Святий звелів збудувати церкву Василя на новім дворі - там, де стояв колись Перун, "внѣ двора теремного". Є згадка Воскресенського літопису про те, що ним же збудована була церква Георгія. Проте, де вона була, нічого ближче не відомо. Всі ці церкви були поза княжим двором теремним і лише Вишгородська, титулу св. Василя /Базіліянська ! / була на спадщинному улюбленому дворі кн. Володимира. Вишгород до закінчення побудови княжого двору у Киеві безперечно був місцем княжих церемоній. Він був улюбленим градом Ольги, на нього йшла одна третина дані, що наклала княгиня Ольга на Коростень, серед цього оточення були виховані сини кн. Володимира - князі Борис і Гліб.

Серед цих умов княжого життя нам стануть яснішими такі перекази нашого літописця.

Рік 988-й. "И начаста ставити по градамъ церкви и попы, и люди на крещеніе приводиша по всемъ градамъ и селамъ

и брати дѣтей у нарочитой чади в обученіе книжное".

Ніконовський літопис та Степенна книжка подають, що київський митрополит з 6-ма єпископами Фотія патріярха, з Добринею та з Анастасом ходили до Новгорода і там знищили ідолів та поширили християнство.

Ці відомості якнайкраще збігаються з даними життя Прокопа: Вишгород виступає перед нами, як княжа християнська резиденція, як митрополичий осередок з єпископами, що постачав на периферію священиків, зі школою "для дітей нарочитої чаді" і церквою Василя. Життя Прокопа лише доповнює наші відомості двома деталями, невідомими нам із літописів:

I/ що Прокопій був вихований в манастирі Базіліянському, себто, що Вишгородська церква Василя була манастирською зі школою для готування кліру і

2/ що в Вишгороді відбувалося висвячення священиків грецького обряду /наприклад, в 1009-му році/. Це не могла бути церква Василя на новому дворі в Києві, бо Візіград просто названий в житті Прокопа.

Археологічне вивчення Вишгорода нині лише розпочато. Українська Академія Наук перевела лише рекогносцировні роботи /розкопи на місці Борисоглібської церкви, княжого двору та княжого току/.

Я можу подати тут ситуаційний схематичний плян Вишгорода, зложений мною на підставі розвідкових матеріялів київської експедиції. На терені села Вишгорода, - а воно й досі зберегло цю назву, - при в"їзді до нього з боку міста Києва, між розвиллям доріг, що їдуть до села та на берег річки


СХЕМАТИЧНИЙ ПЛЯН
КНЯЖОГО ВИШГОРОДА
За даними Вишгородської Археологічної Експедиції 1936 р. склав проф. Курінний П. П.
Умовні знаки:
рови існуючі
припущення продовження ровів за княж. доби
існуючі вали
правдопод. напрям. валів, що існували за княжої доби
Київське шосе
Р. Водиця
Дача Редьки
Дві могили
Хутір Близьниці
Луг
Майдан Близниці
Майдан Уступище
на Вишгород
Дорога до Києва
Рівчак
Сухий рівчак
Урочище Майдан
Урочище Кичеваха
Болото
Дюноподівні горби, заселені в давні часи
Варавина могила
с. Вишгород
Чорнолозний яр
Рештки мурів
Холодний яр
Дорога
Яром
Рів
Місце жіночого монастиря
Проулок
Болото
Сад Ол. Лидеського
Дорога яром
Вал
Полівська
Теремище
Школа
Церква
Рештки форта, зо розкопані могили
Рештки форта
Яма
Теревці
Сад М. Дорошенка
Проулок
Яр
Садиба Семена Черняка
Спащина
Місце чоловічого монастиря
Дача Терського
Яр новий
Межигірря
с. Валки
Імшане болото
Яцишине болото
Мочар
Рузлянка
Дюни
До брами гор. Тиноша
Дніпро
N

Дніпра до пристані, на сучасних селянських садибах селяни показують місце давнього манастиря і звуть місце "Манастирищем". Уявлення наше про давній Вишгород, прищеплене нам описами попередніх дослідників його /В.Антонович, В.Ляскоронеський/, тепер має бути виправлене. Давні автори, описуючи княжий Вишгород, бачили й мали на увазі лише центральну частину його, оточену наймогутнішими валами /найстарший княждвір/. Тимчасом сучасні розвідки показують, що ця найдавніша частина була оточена системою додаткових валів і городищ від Пущі Водиці, включаючи Валки та Межигірський манастир, урочище Білий Спас - місце чоловічого манастиря - і саму центральну частину, один з княжих дворів, в якому літопис відмічає існування принаймні трьох церков, що заступали одна одну як місця поховання тіл св.св. Бориса й Гліба /в околиці сучасної Вишгородської церкви/. Простір цього міста сягав до 5 клмтр. вздовж шляху Київ-Межигірря та 1,5 - 2 кмтр. завширшки.

Не дивно, що Вишгород мав своїх окремих князів, які його любили. Серед них назвемо святу велику княгиню Ольгу, Володимира Святого, Ярослава Мудрого /помер тут у 1054-му році/, Всеволода та Володимира Мономаха /що розважалися тут ловами/. Володимир Мономах навіть побудував тут міст через Дніпро, зробивши тим Вишгород не лише гаванню, але й вузлом суходільної торгівлі.

Таким був Вишгород-Вусеград-Візеград в X-XI стор. в час перебування там школи для дітей "нарочитої чаді", в тому числі і св.Прокопа.

7.

Житіе Прокопа фіксує, що він народився в місті Хотаун в долині річки Сазави /Богемія/. Чи є правдоподібним, незалежно від того, чи існує таке місто в Сазавській долині, чи ні, щоб природний чех їхав до Вишгорода Київського в науку за грецько-слов"янським обрядом і потім приїздив до рідної околиці, щоб культивувати рутенський обряд ?

Ми знаємо, що зв"язки Київської Руси, зокрема князя Володимира з Чехами й Моравами були глибокими і постійними. Вони особливо міцніли кожного разу, коли над Богемією й Моравою нависала небезпека з боку німців або Польщі.

Князь Володимир Святий ще до прийняття християнства був двічі одружений з чехинями. Від чехині першої він мав сина Вишеслава, від чехині другої /правдоподібно на ім"я Мальфреда, що померла в 1000-му році/ - двох синів: Святослава, князя древлянського, і Станіслава. Хто і звідки були ці чехині і яка доля їх, покищо невідомо.

Року 992-го частував Володимир у Києві послів короля Болеслава Хороброго і Андриха Чеського.

Року 1000-го були у Володимира посли від королів Угорського та Богемського.

Року 1003-го Болеслав польський втрутився в справи Богемії /вигнання Удальриха і Яромира/.

Року 1015-го у Володимира були посли від Болеслава Польського, короля Угорського та Чеського. Володимир обіцяв видати старшу дочку за короля Чеського, а молодшу, улюблену - за Угорського. Хотів на весні побачитися з королями в

місті Володимирі над Бугом.

Такі відомості подає Віконовський свод літопису і Татіщев. Що вони в якійсь мірі відбивають дійсні факти життя Київської Руси, показує запис київського літописця під роком 996-м.

Рік 996-й. "Бѣ бо Володимеръ любя дружину и съ ними думая о ратѣхъ и уставѣ землянемъ и бѣ жива съ князи окольними миромъ, Болеславомъ Лядськимъ, Стефаномъ Угорськимъ и съ Андрихомъ Чеськимъ и бѣ миръ межю ими и любы".

Рік 1002-й. "Народися Святославу /сынъ чехини второе/ сынъ Янъ".

Прокопій помер року 1053. Якщо вірна дата, що її наводить пан Ястржембський, а саме, що Прокопій був висвячений на священика в Вишгороді в 1009-му році, то дату його народження треба посунути принаймні на 990-993 рік.

Себто на час до побудови Десятинної церкви і після заборони слов'янського письма в Чехії. Отже треба припустити, що батьки Прокопія спеціяльно шукали для свого сина греко-рутенського виховання і тому надіслали його до Києва ще тоді, коли переважно діяла вишгородська школа "нарочитої чаді". Якщо це так, то дивним стає факт зміни обряду, що стався з Прокопіем після висвячення на священика. Правдоподібніше є припустити, що Прокопій і народився в Київській Русі, себто там, де виховувався. Для такого твердження є свої підстави.

Місто Вишгород лежить на березі Дніпра, 18 клмтр. на північ від Києва, десять клмтр. на південний захід від Києва, замикаючи лінію Змієвого Валу - давню Володимирову ме-

жу Київської Руси, знаходиться й досі біля села Хотова старе князівське ~~велике~~ городище. Городище це в науковій літературі описане під назвою Сіракова-від імени струмка,що там тече, але ця назва надана городищу проф.Антоновичем і зі старою традицією - назвою села - не має нічого спільного. Насправді ж назва села - це і є справжня стара назва городища і свідчить про приналежність його родині Хота,боярській родині княжої Руси.

Цілком природне, що боярська дитина з Хотова за наказом великого князя Володимира була віддана до школи "нарочитої чаді" у Вишгороді, пройшла там науку, в 1009-му році була висвячена на священика і розпочала громадський шлях служіння князеві й краю як переписувач книжок,священик, абат та святитель церкви в Богемії та Моравії.

Хотів ((Chotaum) Київський, як це видко з пляну його, що тут подаю, а особливо при огляді в натурі, був оселею могутнього боярина. Город мав дві частини: дитинець,оточений валами в кілька метрів заввишки,з глибокими до 10-15 м. урвиськами, і окольний пригород - розлоге на кілька десятків га селище, теж охоплене новим, трохи меншим валом,що мав певне 8 веж. Вражає конструкція в"їздової брами до городища. Ворота були побудовані у вигляді сильної вежі з лябіринтовим розпологом входу. На валу колись була палісада. Це був справжній форпост Київської Руси проти степу і важив немало в системі його оборони. Тут в оточенні бору,що й досі розлягається навкруги цієї неприступної твердині, в атмосфері постійних небезпек виріс святий Прокопій.

В науковій літературі закріпився про це городище погляд проф. Антоновича, нібито це рештки Звенигорода, де був осліплений князь Василько. Ця думка була зміцнена тезою Антоновича, ніби поблизу міста Києва немає княжого городища з ім"ям, в якому бриніло б старе ім"я цього міста. Проте сьогодні ми таке городище вже маємо - це городище біля Звонковой на річці Ірпені. Город Хотів мусить залишитися в історії України під своїм власним ім"ям, як місце народження Прокопа, вихованця князя Володимира.

Хотів київський є Хотаун з житія св. Прокопа.

8.

Чи присягалися французькі королі на Реймській Євангелії? Так. Це є фактом встановленим. Про це промовляють такі записи.

I. 1746-го року в 7-му томі словника Плюшара: "Древній збірник Послань та Євангелія, писана слов"янськими літерами, на якому наші королі тримають руку в час їх коронування, виголошуючи присягу справедливости і в збереженні кожному його права. Проводиться це тепер на Євангелії з характері звичаю".

2. 1782 року. На інвентарній картці рукою Персеваля: "Цей текст наданий до церкви у Реймсі кардиналом Де-Льорреном в 1554 році. Є традиція, що він походить зі скарбів Константинополя і був взятий з бібліотеки св. Ієроніма. Перша його частина є в характері служб....та на мові східній. Друга є в характері ілірійському і на мові

індійській чи рабській /?/... Король дае присягу в день коронації на цій книжці, покришка якої прикрашена.."і т.д.

На підставі запису 1782-го року повстала легенда про походження нашого манускрипта зі скарбу Царгорода із бібліотеки св.Ієроніма. Перше е цілковитою вигадкою, а друге відповідає правді. Рукопис міг бути взятий кардиналом Де-Льорреном дійсно з бібліотеки, але не з особистої св.Ієроніма, а з бібліотеки манастиря св.св.Ієроніма і Прокопа у Празі, куди він був подарований своєю кириличною частиною імператором Карлом IV, королем Франції.

П.Ястржембський подае дві формули присяги французьких королів в латинській і французькій мовах.

Французька формула вживана була при королі Генріхові IV / 1490 рік/. Вона була такою: "Ainsi le jurons, vouons et promettons sur la sainte vraie croix et le saint évangile touchés."

Вона свідчить, що присяга Генріха IV відбувалася на Євангелії, яка мала оклад, описаний нами вище, зі вставкою справжнього Чесного Древа від хреста Христового.

Формула латинською мовою за дослідами п.Ястржембського вживалася всіма королями Франції, включно до Людовика XVI /1774 р./ і дійсно провадилася на Євангелії.

Вона була: "... Sic me Deus adjuvet, et haec sancta Dei Evangelia."

Першим ужив цієї формули присяги король Пилип I, син Ганни Ярославни, дочки великого князя Ярослава Мудрого та французького короля Генріха I. Не дивно, що ця Євангелія у слов"янській мові була писана рукою Прокопія. Євангелія, яко придане, була привезен Ганною від батька, вел.князя

Ярослава з Києва, фігурувало при шлюбі її з королем Генріхом I з 1048 році, було особистою власністю Ганни Ярославни на чужині і стало присяжною коронною з часу її регентства за малолітнього сина Пилипа I і при його вступі на самостійне правління.

9.

Є один деталь палеографічний, що в"яже наш манускрипт з Києвом. В тексті Євангелії , писаній Прокопіем, е одна особливість. В словах: "Вифлеом отьчьства, обрученою, обители, о стадѣ, осѣння, обрящете...." літера "о" написана у вигляді чіткого кола з крапкою посередині. Такої транскрипції немае в інших рукописах княжої доби.

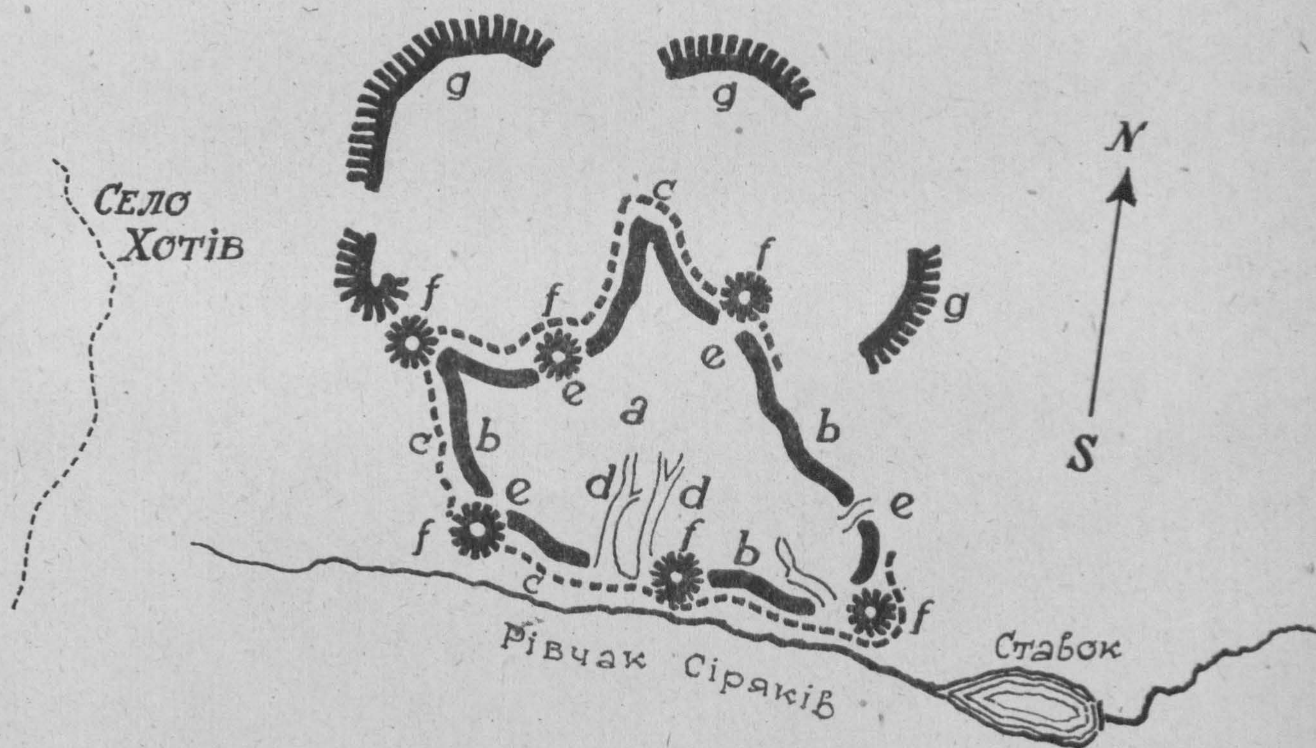
Я можу навести лише одну аналогію, знану мені. Серед княжих печаток княжої доби мені пощастило розшукати лише одну - моліндовул, що мае згадану вище особливість - в ряді інших, що цієї особливости не мають. От її опис, що його беру з праці Н.П.Ліхачова: "Материалы для истории византийской и русской сфрагистики". Труды Музея Палеографии, вып. I-й, стор. 118-119.

Свинцева булла, діям.37-40 мм., з одного боку зображення св.Миколи в архієрейських ризах, погруддя. З обох боків постаті - написи колонкою:

О	н
а	и
ги	ку ?
о	л
с	а



Печатка Великого князя Святослава-Миколи Ярославича (1073-1076рр.). Знайдена в Києві



Городище Хотів X-XI ст. в околиці Києва
(За Антоновичем)

a - площа городища
b - довколішній вал понад кручею
c - рів, що оточував городище
d - яри
e - в'їзди до городища
f - форти перед в'їздами
g - сліди валу

На зворотньому боці в колі з крапок - постать князя з хрестом у руці і літерами „Іс.Хр.", права рука князя молитовно піднята. Біля зображення напис: СвЯ, себто скорочено Святослав чи Святополк. Але князя Святополка з християнським ім"ям Миколи не було. Проте ім"я Миколи має великий князь Святослав Ярославич, син вел.князя Ярослава /1073-1076/. Літера "о" в слові "агиос" має крапку посередині - зовсім так, як у Реймському Прокопієвому манускрипті. Отже є правдоподібним, що таке написання "о" є прикметою писарів вишгородських, вихованих разом із Прокопієм, себто є палеографічним показником писань учнів вишгородської школи в першій чверті XI стор.

10.

Коли написана Прокопієм Реймська кирилична Євангелія ?

Прокопій помер 23.3.1053 року в Сазавському манастирі в Богемії. Якщо навіть припустити, що він написав би слов"янський манускрипт Реймської Євангелії в рік своєї смерти, то і цей манускрипт є найдавнішою пам"яткою письма Київської Руси, бо досі за найдавніший рукопис вважається Остромирова Євангелія, написана року 1056 дияконом Григорієм для новгородського посадника Остромира. Але є певні підстави дату написання Реймського кириличного манускрипта відсунути далеко до початку Київської Руси. Виходить це з біографії св.Прокопа.

Року 1032 св.Прокопій є вже абатом манастиря в Сазаві, абатом бенедиктінського манастиря, себто манастиря римського обряду зі службою в слов"янській мові. Коли він міг

змінити обряд ? Про це в моєму розпорядженні даних немає. Але є малий проміньчик, що освітлює напрямок шукань.

Прокіп був висвячений на священика у Вишгороді в 1009 році, оженився, мав сім"ю. В 1018 році Київ був взятий Болеславом, королем польським, при чому до полону були захоплені жінка Ярослава, його сестри, священик Анастас, багато сотень значних киян та вся казна князя Володимира Святого. Бранці були завезені до Польщі і ми маємо відомості, що в місті Кракові перед святим Станиславом, патроном м. Кракова, єпископами на "Скалці" були один після другого Прокіп та Прохор, служителі слов"янського обряду. "Скалка" - манастир на королівському дворі Казиміра I /потім Владислава Германа/, що року 1043 був жонатий з Марією Доброгнівою, дочкою Володимира Святого, що прийняла віру за римським обрядом.

Я вважаю найправдоподібнішим, що манускрипт кирилівського письма Реймської Євангелії був написаний Прокопом ще в час київського його перебування до 1018 року і залишався в Києві до віддання Ганни Ярославни в 1048-1050 році.

В кожному разі не раніш і не пізніш цього часу кириличний манускрипт Реймської Євангелії потрапив до скарбця французьких королів і став церемоніяльною реліквією династії Капетінгів.

Для нас він є найдавнішим писаним документом культури Київської Руси.

О. ПОВСТЕНКО

ЦЕРКВА св. ОРИНИ в КИЄВІ

До недавнього часу в Києві на розі В. Володимирської та Ори-нинської вулиць стояв т. зв. "Орининський пам'ятник", що мав вигляд невисокого цегляного стовпа з характеристичним цегляним мурованням XI ст. Цей стовп мав якесь незграбне, зовсім чуже для Києва, північно - російське шатрове покриття /XIX ст./ з таксамо московською цибулястою главкою.

То були рештки, власне частина одного з чотирьох стовпів, що підпирали баню церкви св. Орини, яку побудував великий князь Ярослав Мудрий для своєї дружини Орини /Інгігерди/ у "новому граді", недалеко від катедри св. Софії і "Хрещатицького яру", де княгиня Орина заснувала жіночий монастир.

Час заснування монастиря і побудови церкви літописець відносить до 1037 року, коли за даними літопису: "заложи Ярославъ городъ великый Кыевъ, у негоже града суть Златыя врата; заложи же и церковь Святыя Софья Митрополью, и посемъ церковь на Золотыхъ Воротѣхъ Святое Богородицѣ Благовѣщенье, посемъ Святого Георгія монастирь и Святыя Ирины" /Лаврентин/.

Отже за даними літопису Оринська церква була збудована одночасно з Софійською катедрою, Золотими воротами і монастирем св. Георгія, але, правдоподібно, вона будувалась, як і всі головні київські будови кн. Ярослава, десь у міжчасі 1017 - 1037 рр., бо таке велике, особливо на той час, будівництво могло тривати не один рік, а декілька років. Очевидно літописець Нестор під 1037 роком записав, можливо, тільки час закінчення або навіть час провадження будівельних робіт найголовніших будов нового "града Кыева", бажаючи одночасним підсумком усіх цих споруд відзначити таку блискучу будівельну діяльність великого князя Ярослава.

Назва церкви св. Орини, як і інші назви київських споруд часів Ярослава /катедра св. Софії, Золоті ворота та ін./ походять з Константинополя, де також була церква св. Орини /збудована Константином Великим/.

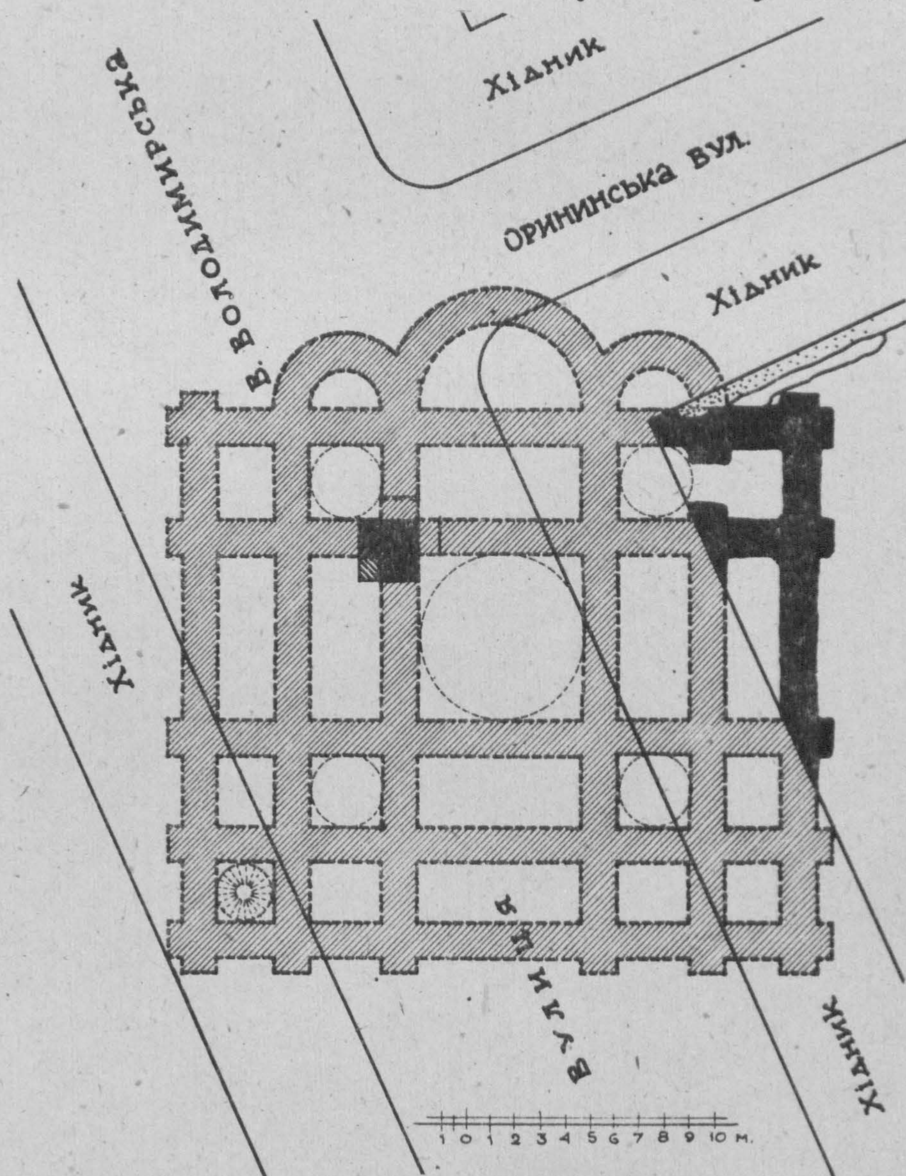
Підчас кількакратних нападів на Київ татарських орд Батия, Едігея і Менглі - Гірея Орининська церква, як і багато інших споруд княжого Києва, неодноразово руйнувалась і остаточно була знищена ордами кримського хана Менглі - Гірея року 1482, а в XVII ст., коли поширювали вали старокиївської фортеції, руїни церкви були засипані землею.

Сподіваючись наступу турків, цю фортецю спорудила московська військова залога "въ поспѣшнованію часу не тратячи... верхній городъ Кіевъ, идѣже церковь св. Софіи... глубокими и высокими валами обведоша и умоцниша..." [1]. Вал над руїнами Орининської церкви був насипаний в міжчасі 1654 - 1678рр. /коли старий Київ укріплювали воєнн. губерн. кн. Куракін, а пізніше кн. Черкаскій/.

В першій половині XIX ст. історія нашої столиці збагатилась на цілий ряд надзвичайно цінних дослідів і археологічні відкриття, в яких велику участь брали тодішні київські учені: митрополит Євге-



Т.зв. Ірининський пам"ятник на В.Володимирській вул. в Києві /фото кінця XIX ст./. Зруйнований р. 1934.



Реконструкція плану церкви св.Орини в Києві (за Вельміном)

них також згадує Каневський [2].

Року 1835 у зв'язку з важливими археологічними відкриттями був заснований "Временный Комитетъ для изысканія древностей въ Кіевѣ". За дорученням цього Комітету Лохвицький склав звіт про свої відкриття, що був надрукований р. 1836 в "Журналѣ Министерства Народ. Просвѣщенія". При звіті був надрукований також і плян Орининської церкви, але він був дуже мало обґрунтований і зовсім не відповідав пізнішому дійсному плянові, що був складений р. 1913.

Пізніше в тому самому журналі /за грудень м. 1836р./ було надруковане дослідження студента Київської Духовної Академії К. Каневського, написане за завданням митрополита Євгенія, під заголовком: "О древней кіевской церкви св. Ирины, созданной великимъ княземъ Ярославомъ Владиміровичемъ", в якому автор статті висловлює думку, підтверджену митроп. Євгенієм і Берлінським, що монастирі св. Орини і св. Георгія знаходились близько один від одного. Крім того, Каневський приходить до висновку, що Орининська церква була знищена татарами, бо за його словами: "видъ каменныхъ стѣнъ ея, разбитыхъ до самыхъ оконъ, служитъ доказательствомъ, что она была разрушена не силою природы, или времени, а враждебными силами человѣческими..."

З цієї ж праці Каневського довідуємося, що земляний вал над руїнами Орининської церкви був насипаний в міжчасі 1654 - 1678рр., коли старий Київ укріплювали за наказом кн. Куракіна і пізніше кн. Черкаского.

Згаданий вище "Комитетъ для изысканія древностей" мав би п подбати про збереження руїн церкви св. Орини. Вважаючи рештки церкви пам'яткою, вартою збереження, цей комітет вирішив спорудити навколо руїн спеціяльну огорожу, але міський архітект, який спочатку поставився був до цього прихильно, пізніше повідомив, що: "по Высочайше утвержденному плану черезъ мѣсто, на коемъ найдены остатки церкви св. Ирины, должна быть открыта улица, а для сохраненія сихъ остатковъ въ память древности, предписано построить вновь кивотъ;... огороженіе же существующаго нынѣ фундамента церкви... по мнѣнію моему дозволить не можно, т.к. эта улица должна быть открыта и очищена какъ наискорѣе къ пріѣзду Государя Императора, и Московскій комитетъ древностей рѣшилъ уже о уничтожении сихъ остатковъ, а потому дозволеніе постройки ограды было бы противно настоящему предположенію - съ оставленіемъ весьма худого виду для Высочайшаго обозрѣнія тѣхъ мѣстъ и притомъ сдѣлало бы остановку въ сей части городскихъ работъ".[3] Цілком зрозуміло, що Комітет не міг уже нічого вдіяти, тим більше, що й тодішній генерал - губернатор граф Гур'єв написав н а комітетському проханні таку резолюцію: "...таковая постройка разрѣшена быть не можетъ впредь до окончательнаго утвержденія плана расположенія улицы, при которой находятся остатки помянутой церкви".

Отже, залишені після розкопів і без того напризволяще руїни нашої давньоукраїнської пам'ятки архітектури з причини "весьма худого виду для Высочайшаго обозрѣнія", а також у зв'язку з постановою Московського комітету "о уничтожении сихъ остатковъ" по-

винні були бути знищені у вандальський спосіб. Велетенські як на той час будівельні роботи, що провадились у 30-40рр. XIX ст., до невпізнання змінили вигляд старого Києва. В зв'язку з плянуванням нових вулиць та новою забудовою міста разом з давніми валами, ровами і бастіонами, які постійно розкопувались або засипались, також нищились безжалісно і споруди з княжої доби нашої столиці /досить поруйновані ще й перед тим/. Ця доля спіткала також і руїни Орининської церкви.

Проте, у своєму офіційному звіті "Комитетъ для изысканія древностей" мав на увазі продовжити в I837р. розкопи руїн церкви, щоб остаточно виявити її плян - з надією, що після повного відкриття руїн можна було б довести велику історичну вартість цієї пам'ятки архітектури і домогтись дозволу на її збереження, тим більше, що з залишених на призволяще руїн церкви почали розкрадати камінь.

Але огородити руїни церкви було рішуче не дозволено, навіть тимчасово. Очевидно, що й пізніші розкопи припинились після цього на довший час. З "Обозрѣнія Стараго Кіева" М.Максимовича довідуємося, що в I840р. вал над руїнами /"подъ садомъ Воронца"/ ще не був розкопаний.

Решта руїн церкви св. Орини була розкопана тільки р.I846, як про це дізнаємося від автора "Обозрѣнія Кіева въ отношеніи къ древностямъ"/С.Крижановського / 1/; а саме, що в I846 році проф. Ставровським за розпорядженням "временной комиссіи, Высочайше утвержденной при кіевскомъ военномъ генералъ - губернаторѣ", була розкопана решта руїн і складений новий плян їх. Але подробиці цього розкриття, а також плян, складений Ставровським, залишились нам невідомі.

Очевидно десь близько I846р. прокладалася теперішня В. Володимирська вулиця, і рештки руїн церкви були розібрані. Камінь з розібраних руїн і плити з червоного шиферу було вжито на брукування вулиці та на вистилання хідників навколо Софійського Собору підчас "возобновленія его древняго вида" /в рр.I843 -53/. Фундаменти церкви залишились під новопрокладеною В.Володимирською вулицею, а з решток румовищ стін і опор залишилась тільки частина одного із стовпів /хрещатий у пляні пілон/, що підтримували колись склепіння церкви.

В році I855 ця частина хрещатого в пляні стовпа була домурована цеглою княжих часів з Десятинної церкви до форми чотирикутньої в пляні і покрита російським шатровим покриттям з цибулястою банькою і хрестом, після чого стовп дістав назву "Ирининского памятника".

В I9I3 році на розі Орининської і В. Володимирської вулиць будували нинішній будинок Губерніяльного Земства. Ця нагода була відповідно використана, і С.П. Вельмін з доручення "Императорской Археологической Комиссіи" остаточно виявив плян Орининської церкви, що являла собою типову для XI ст. київську споруду храму квадратової форми з трьома вівтарними апсидами, внутрішніми підкупольними, хрестовидими у пляні стовпами, мабуть з опасанням або галерією з.південного і північного боків, з західним

нартексом і хорами над ним. Церква була однобанна, а можливо і п'ятибанна.

Проте, чи справді це були румовища Орининської, а не якої іншої церкви ? В Києві було знищено дощенту чимало церков княжої доби і чи не міг Лохвицький помилитись назвою розкопаної ним пам'ятки? Еріх Ляссота /5/ бачив руїни цієї церкви ще в 1594 р., але називає її церквою св. Катерини; проте це не може відповідати дійсності, бо Катерининська церква знаходилась поблизу Михайлівського манастиря і Трисвятительської церкви. Павло Алепський також бачив навколо св. Софії зруйновані, якісь маловідомі йому церкви /6/. Лебединцев згадує теж якісь руїни стародавніх церков поблизу Софійської катедри перед південними ворітьми /7/./Тепер ці руїни також знаходяться під бруком В. Володимирської вулиці/. Ще до розкопів Лохвицького Берлінський вважав на підставі виявлених р.1731 /коли споруджували навколо Софійського манастиря кам'яну огорожу/ фундаментів якоїсь стародавньої будови, що манастир св. Орини був розташований між Георгієвською церквою і сучасною архієрейською палатою /8/. Сементковський, спираючись на припущення Іринея Фальковського і митроп. Євгенія , вважав за рештки Орининського манастиря руїни якоїсь будови в саду Митрополичої палати, частина фундаментів якої знаходиться під цією палатою /9/.

Проте це все тільки різні здогади, а тимчасом назва церкви залишилась і досі за її першим дослідником К.Лохвицьким. Тепер від цієї архітектурної пам'ятки XI віку для наших наступних поколінь уже нічого не лишилось /крім фундаментів, що знаходяться під землею/, бо в 1935р. т.зв. Орининський пам'ятник розібрано. Каміння з цього пам'ятника, як і з попередньої руйнації, звезено у двір св. Софії.

1/ Про цю старокиївську фортецю маємо відомості в "Синопсису" Гізеля, Літопису Величка, в "Матер. для іст. топогр. г. Кієва", в "Роспись Кіеву 1682 г." та ін.

2/ Журналъ Министерства Народ. Просвѣщ., Декабрь 1836.

3/ Архивъ Кіевскаго Губернскаго Правленія /№ 19685: Дѣло по отношенію Временнаго Комитета для изыскания древностей въ г. Кіевѣ о дозволеніи вокругъ остатковъ древней церкви св. Ирины устроить рѣшетку/.

4/ Обозрѣніе Кіева въ отношеніи къ древностямъ, изд. Фундуклеемъ. Кіевъ, 1847.

5/ Tagebuch des Erich Lassota, Halle, 1866.

6/ Путеш. антіох. патр. Макарія.Пер. Муркоса, вып. II, М. 1897.

7/ Лебединцевъ. Истор. замѣтки о Кіевѣ. "К. Ст." 1884, т. X, окт.

8/ Берлинскій. Краткое описаніе Кіева. СПБ. 1820.

9/ Сементковскій. Кіевскія достопримѣчательности.

142

Науково-літературознавчий збірник

ч. 2

„Світання"

НАУКОВО-ЛІТЕРАТУРОЗНАВЧИЙ ЗБІРНИК

ч. 2

СЕРПЕНЬ I946

З М І С Т

"СВІТАННЯ"

ВОЛОДИМИР

РЕНЕСАНС ПАНАРІЙСЬКОЇ ДУМКИ

-"Европа, Европа, Европа..."
-"Курс на Европу, европеїзуйтеся..."
Геспероманія.
-"Геніяльний Хвильовий висунув геніяльний клич орієнтації на Европу."
Цей клич був правильний як крик за подувом свіжого воздуху в тюремній задусі підсовєтської літератури.
Цей клич був правильний як прагнення розриву з більшовизмом,
Цей клич був правильний як сильне прагнення творити власну, окрему літературу.
Цей клич був правильний як відсіч тим, що тягнули українську літературу в ряди російських епігонів.
Цей клич був правильний як прагнення розриву з азійською Москвою.
Але цей клич був принаймні не ясний, якщо йде про визначення самої Европи.
Чи існує якась одна суцільна, строго визначена Европа, чи може є в цій Европі більше якихось Европ?
На котру з тих Европ хотів був орієнтуватися Хвильовий і про котру з них підносили крик його наступники?
Пошукаймо отже Европи в самій Европі.
Послухаймо на хвилину ради Хвильового і ходімо в Европу.
Спробуймо заглянути в її серце і розібратися в питанні, що це таке "психологічна Европа".
Бачимо, що сам Хвильовий відчував потребу якось обмежити це поняття.
Він вказав кілька прикладів. Значить не йдеться про кожду Европу. Фавст Ґете і філософія Шопенгауера напевно будуть належати до цієї психологічної Европи.
Назустріч Хвильовому - як уточнення і конкретизація його клича - пролунало гасло Миколи Зерова :"До джерел!".
Спробуймо сьогодні добитися до джерел.
Шукаймо отже джерел Европи.
А може при цій нагоді знайдемо джерела ще більш кришталеві, ще більш животворчі.
Ми добре всі знаємо, який могучий вплив на культуру цілої Европи мала давня клясична культура.
Слова театр, драма, трагедія, комедія, поезія, лірика, епопея, музика, академія, філософія, метафізика, історія і тисячі подібних є походження грецького або римського.

Але це не є просто слова. Це великі рухи духові, літературні, мистецькі і соціяльні, це довгі століття творчої еволюції, це наші святині, наші пам'ятники й будівлі - такі величаві - наші інституції, наші права, наші думки, наші ідеали, наші боги, наша кров і наша душа.
Ми знаємо, що клясична філософія є матір'ю філософії европейської. Але ми знаємо також, що історія є тільки реалізацією ідей.
Отже, як зможете відрізнити в вашій культурі, в ваших серцях, в вашій душі те, що є ваше, і те, що грецьке або римське.
Уявім собі, що сьогодні в ніч, повну синьої ясности місячного сяйва, вдалося нам таємною потугою магічної формули Фавста воскресити одного з тих римських легіонерів, що заложили місто Віндобону, castra militum romanorum.
Яке велике було б його здивування під час його блукання по віденських вулицях! Він читав би скрізь римські написи на найкращих палатах, він відкривав би своїх богів і свої святині і думав би:
-Скільки вівтарів, скільки пам'ятників вибудували германці богам моєї батьківщини!
-Скільки римських мітів зачаровано тут у камінні!
Він віддав би пошану великій Богині Перемоги, що стоїть на сторожі римської святині у Відні, названої германцями "парляментом". Йому здавалось би, що це слово є походження галлійського.
Він оглядав би з великою пильністю панцирі і зброю, що прикрашують лук Шенбруну, надаючи йому акцентів суворої поваги. Він порівнював би ці панцирі з панцирями " tribuni militum чи " praefecti castrorum militum romanorum.
Багато речей зрозумів би наш римський легіонер, якщо зайшов би у катакомби цісарських гробниць. Він віддав би там глибоку пошану тіням римських цісарів німецького народу. Слово цісар - Kaiser - здавалося б йому похідним від власного імени римського цісаря - " Caesar ."
Ім'я власне стало історичним поняттям, або, ще точніше, ідея втілюється, щоб стати історичною реальністю. І в цьому сутність процесу інкарнації, тобто "воплочення" ідеї. Інкарнація є поняття індійське.
І вкінці цей римський легіонер спитав би сам себе у найвищому здивуванні:
-Як це так ? Чи ж германці, які перемогли колись римлян, не є переможені нашим духом?! Чи не живуть вони у нашому політичному і духовому полоні? Чи ж германці не реалізують ідеали моєї батьківщини?"
І він сказав би:
-"Це я приніс ці ідеали на вістрі мойого меча і на гостряку мого римського списа. Я приніс їх аж сюди, сюди до Віндобони, castra militum romanorum.

Але це не є просто слова. Це великі рухи духові, літературні, мистецькі і соціяльні, це довгі століття творчої еволюції, це наші святині, наші пам'ятники й будівлі - такі величаві - наші інституції, наші права, наші думки, наші ідеали, наші боги, наша кров і наша душа.
Ми знаємо, що клясична філософія є матір'ю філософії европейської. Але ми знаємо також, що історія є тільки реалізацією ідей.
Отже, як зможете відрізнити в вашій культурі, в ваших серцях, в вашій душі те, що є ваше, і те, що грецьке або римське.
Уявім собі, що сьогодні в ніч, повну синьої ясности місячного сяйва, вдалося нам таємною потугою магічної формули Фавста воскресити одного з тих римських легіонерів, що заложили місто Віндобону, castra militum romanorum.
Яке велике було б його здивування під час його блукання по віденських вулицях! Він читав би скрізь римські написи на найкращих палатах, він відкривав би своїх богів і свої святині і думав би:
-Скільки вівтарів, скільки пам'ятників вибудували германці богам моєї батьківщини!
-Скільки римських мітів зачаровано тут у каміння!
Він віддав би пошану великій Богині Перемоги, що стоїть на сторожі римської святині у Відні, названої германцями "парляментом". Йому здавалось би, що це слово є походження галлійського.
Він оглядав би з великою пильністю панцирі і зброю, що прикрашують лук Шенбруну, надаючи йому акцентів суворої поваги. Він порівнював би ці панцирі з панцирями " tribuni militum чи " praefecti castrorum militum romanorum.
Багато речей зрозумів би наш римський легіонер, якщо зайшов би у катакомби цісарських гробниць. Він віддав би там глибоку пошану тіням римських цісарів німецького народу.
Слово цісар - Kaiser - здавалося б йому похідним від власного імени римського цісаря - " Caesar ."
Ім'я власне стало історичним поняттям, або, ще точніше, ідея втілюється, щоб стати історичною реальністю. І в цьому сутність процесу інкарнації, тобто "воплочення" ідеї.
Інкарнація є поняття індійське.
І вкінці цей римський легіонер спитав би сам себе у найвищому здивуванні:
-Як це так ? Чи ж германці, які перемогли колись римлян, не є переможені нашим духом?! Чи не живуть вони у нашому політичному і духовому полоні? Чи ж германці не реалізують ідеали моєї батьківщини?"
І він сказав би:
-"Це я приніс ці ідеали на вістрі мойого меча і на гостряку мого римського списа. Я приніс їх аж сюди, сюди до Віндобони, castra militum romanorum.

І він був би гордий з богів і з ідеалів своєї батьківщини, як Кардуччі, що на руїнах вічного Риму заявляв натхненно: "Все, що є величне у світі, зветься Roma."
Roma aeterna.

І в цьому місці скінчився б чар фавстівського заклятття і наш римський жовнір розплився б у великому Духові Вічного Риму,

Цей дух живе і в душах европейських народів.
Ще міцніше вкоренився в нашій душі дух старинної Гелляди.
Але ці факти збагачують тільки нашу душу і не перешкоджають нам бути самим собою, бути французами, німцями, українцями тощо.
Це не перешкоджає нам шукати нас самих, душі нашої душі, нашої правдивої історичної місії.
Европа в деякій мірі здає собі справу з того, який величезний і глибокий є вклад старинного світу в нашу історію. Хоч глибокі знавці геленської культури знають, як дуже небагато зачерпнула Европа із її скарбів. Ці учені говорять про конечність продовжування і поглиблювання грецького ренесансу.
Грецько - римська культура, відроджена в її европейському ренесансі, витиснула свої неотерті знаки на всьому інтелектуальному житті Европи.
Животворний і потужний струмінь класичної культури заплиднив усі сфери розвитку европейської думки. Знає про це багато учених і мислителів.
Але тільки дуже нечисленні з-поміж дуже нечисленних знавців літератури індійської знають, що гряде новий, могучий ренесанс індоарійської культури.
Вони знають, що цей ренесанс уже розпочався. Вони знають, що культура опливає світ.
Ніколи не існували китайські мури, що загородили б дорогу духовим впливам.
Ці жерці знання відають уже сьогодні, що індійська культура діяла безперервно на духовість світу.

І вони знають, що те все, що у світі людської думки є найвище і найбільш продуховлене, походить із Індії, найбільшого, найстаршого і наймогутнішого вогнища духової культури. Вони знають, що цей ренесанс залишить сліди глибші і триваліші за ренесанс грецько-римський.
Вони знають, що цей новий ренесанс зверне на нові дороги і перетворить усю ментальність Европи. Вона ще здібна пережити своє відродження. Цей рух виявиться плодотворчим не тільки в літературі, але і в усіх інших ділянках культурного і національного життя Европи.
Я називаю цей рух ренесансом панарійської думки.
Він буде мати як свою основу глибоке вивчення і пізнання

культури індоарійської Індії.
А тому, що історія є здійсненням ідей, цей рух зачне новий розділ в історії всесвіту.
Але ви мені не вірите.
Я справді перебуваю в дуже трудній ситуації.
Може бути, що ви читали новелю Джека Льондона п.з. "Нам Бук-брехун".
Уявім собі, що малий хлопець із примітивного північного племени американських ескімосів був вирваний випадком із своєї рідної оселі і кинений у столицю Америки. І тут він виріс. Вернувшися на північ до своєї рідної, глухої оселі, забажав він розказати свойому народові про те, що бачив. Але в мові його народу не було ані таких слів, ані таких понять, як залізниця, паровий корабель, електричний струм, машина, фабрика та інші. Як же зможе він розповісти свойому народові про речі, яких той нарід ніколи не бачив і про які ніколи не чув?
Він зачав своє оповідання:
-Уявіть собі потвору з заліза. Вона їсть вогонь, живиться вогнем, дише вогнем і рухається силою вогню. Але вона не є така небезпечна, як здається. Можна влізти в її нутро, сісти собі і подорожувати по прерії. Можна її спинити там, де хочеться. Вона рухається тільки залізними дорогами.
-Або уявіть собі човен, але такий великий, як ця гора, весь із заліза. До цього човна може ввійти кілька племен таких великих, як ми.
І йому відповіли:
- Дивись, ось тут є ніж із заліза. Я кидаю його у воду. Потоне він чи не потоне? А ти хочеш, щоб ціла гора з заліза та не потонула в великій воді та ще й щоб ввійло до неї кілька племен таких великих, як ми. І ти хочеш, щоб тобі повірили, що ця гора малаби плавати так, як човен?
-Ти є брехун!
Я є Нам Бук-брехун!
Я маю розказати вам про країну далеку і незнану, про світ іншого духового виміру, про життя на іншій планеті.
Я маю втаємничити вас в Індію таємну і вічну.
Я маю показати вам сонце завтрашнього дня.
Як я можу зробити це так, щоб ви мене зрозуміли?
Я не хотів би, щоб ви назвали мене брехуном. Але в мовах европейських немає таких слів як - ар'я, ар'яварта, ар'я-дгарма, варна, варнашьрама, карман, адршті, йоґа, міманса, атман, брагман, аватар, сансара, кальпа, праляя, садгана, мокша, нірвана, ваджра, Індра, Вішну і тисячі інших.
Але це все не є просто слова. Це інституції спеціяльні, великі системи філософічні і релігійні, це глибокі ідеї і високі ідеали, це вислід творчої еволюції і змагання людської думки продовж шести тисячоліть.
Отже ви мені не повірите. Ви скажете, як ескімоси:
-Навіщо нам ця культура здалася. Навіщо нам потвора з за-

ліза і великі човни? Тільки ковдру приймемо від тебе. Це щось придатне. Буде нас гріти.
-Ти є брехун!
А все ж таки я спробую говорити перш за все до вас. Я не хочу, щоб ви замкнули собі дорогу до джерел правдивої культури.
Тому зачну від того, що наведу вам свідків. Людей, які хоч і не були в цій чудесній країні, але чули про неї і можуть дещо засвідчити.
Перші мої свідки будуть Шопенгауер і Гете. Психологічна Европа, перед якою приклоняєте коліна.
Ось що говорить Шопенгауер про Упанішади:
"Як дишуть Упанішади святим духом Вед! І як цей дух пронизує наскрізь аж до найтайнішої глибини душі того, хто через наполегливе читання спанував персо-латину цеї незрівнянної книжки. І як кождий рядок є там повен геніяльного, визначеного і внутрішньо-згідного змісту. З кождої сторінки встають думки глибокі, первісні і благородні, а свята повага уноситься над цілістю. Все диме тут воздухом індійським і буттям первісним, близьким до природи.
О, як змивається тут дух від усіх здавна защеплених... пересудів і від усієї закріпаченої в цих передсудах філософії!
Це найбільш піднесена і будуюча лектура, яка взагалі /з виїмком оригінального тексту/ є можлива на світі.
Вона була потіхою мойого життя і буде потіхою моєї смерти".

Шопенгауер
/Том УІ. Parerga und Paralypomena /

Шопенгауер - найглибший мозок Німеччини - в побожній пошані клонить голову перед святою мудрістю упанішад.
Він складає свідоцтво про існування таємничої і непізнаної країни духа Ар'яварти. Це там процвітають найкращі лотоси людської думки. Немає для нього кращої, глибшої, натхненнішої, чистішої і святішої лектури на цілому світі, як упанішади.
Потіха його життя, потіха його смерти.
Подібні думки про упанішади, а також про буддизм висловлює Шопенгауер не на одному місці.
Про це могли б ви вже довідатися від Европи, як би ви пильніше читали УІ том творів Шопенгауера.
Але сама Европа ще не доцінює потужного впливу, який мала на Шопенгауера лектура упанішад і індійської літератури.
Напившися із чистого джерела святих індійських книг, Шопенгауер очистив свою душу від тих передсудів, що їм служила европейська філософія.
Отже є в Европі дві Европи.
Дуже цікаве зіставлення буддизму і християнізму в згаданому

томі Шопенгауера дозволило б нам призадуматись над цею справою глибше.
Шопенгауер вважає неможливим, щоб християнізм заступив колинебудь буддизм на сході.
Це те саме, як би хтось кулею хотів стріляти до скелі.
Скоріше струмінь індійської філософії припливе до Европи і змінить до глибини наше знання і нашу думку.
Вплив санскриту - на думку Шопенгауера - проникне не менш глибоко, як відродження грецької літератури у XУ ст..
Буддизм є глибший від християнізму. Індійці були більш вникливими мислителями від европейців, бо їх інтерпретація світу була внутрішня і інтуїційна, а не зовнішня і розумова. Розум розділює кожду річ. Інтуїція сполучує.
Індійці знають, що "я" - це тільки злуда. Індивід - це тільки з'явище - єдиною дійсністю є Необмежена Єдність.
-"Це є ти!"-
Хто тільки є здібний сказати це у відношенні до себе і до кождої істоти, з якою він стрічається, в кого досить ясне око і чиста душа, щоб зрозуміти, що ми всі є членами єдиного організму, що кождий з нас є маленьким струменем в океані Волі - той є на певному шляху чесноти і блаженства, на прямому шляху до спасення.
Не маю змоги аналізувати тут ці погляди Шопенгауера ближче.
Хочу тільки ствердити загально, що метода, за допомогою якої Шопенгауерові стало можливим вийти поза рамки кантизму, інтерпретуючи онтологічну сутність "речі в собі" психологічними сутностями уявлення і волі,- є методою індійською. Шопенгауер навчився її при лектурі упанішад.
Як багато завдячує Шопенгауер індійській лектурі! Історія европейської філософії ще не доцінює цього факту.
А рівночасно мушу з натиском ствердити, що від наявности впливу упанішад і буддизму на Шопенгауера він не перестав бути німцем, не перестав бути німецьким філософом. В онтологічній інтерпретації світу він висуває на перший плян якраз ті духові сутності, що є найприкметніші для німецького духа. І по-німецьки він ці первні інтерпретує. Його воля - це трагічна воля трагічного героя, що протиставиться цілому світові, розкочує свою волю в необмеженому просторі і - гине трагічно.
Трагедія німецької душі знаходить свій повний і найглибший вияв якраз у філософії Шопенгауера.
Історія Німеччини є здійснюванням і проекцією трагічної волі, що протиставиться цілому світові, розливається в просторі і гине. Історія Німеччини є здійсненням сутности німецького духа, проявленого в однаковій мірі у філософії Шопенгауера, як теж у драмі Фавста.
Підкреслюю вдруге: Шопенгауер не тільки не перестав бути національним німецьким філософом через факт впливів на нього філософії упанішад і буддизму,- але якраз цей вплив вчинив можливим повний вияв німецького національного духа,

німецької інтерпретації онтологічної сутности абсолюту.
Усвідомлення і оцінка різних національних світовідчувань різних народів можливі тільки на порівняльному грунті.
Не забудьмо однак, що Шопенгауер пізнав культуру Індії тільки в невеликому фрагменті. Переклад упанішад Анкетіль Дюперона, в якому читав їх Шопенгауер, був зроблений з третьої руки, а мірою викривлень і перекручень тексту може бути само зіставлення заголовків. Слово "упанішади" звучить у цьому перекладі "Оупнекхат".
Треба було потужного генія Шопенгауера, щоб у так сильно викривленому тексті відчути всю велич і зрозуміти головокрутну глибінь оригіналу.
Шопенгауер не зміг обняти індійської філософії в її розвитку. Він вважав, що упанішади є витвором духа, близького до природи; тимчасом упанішади-це вислід і завершення довгого, двотисячолітнього розвитку релігійно-філософської думки староведійського періоду.
Упанішади-це щось немов новий завіт у відношенні до старого.
Врешті Шопенгауер не знав індійської філософії. Він не знав ні системи веданти, ні міманси, ні таких філософів як Діннага чи Сянкара. Але вистарчив цей фрагмент, щоб запліднити його душу до бойового походу в глибінь...німецького духа.
Цей приклад Шопенгауера міг би Европу дещо навчити.
Представляю вам іншого свідка, що також дещо чув про цю чудесну країну.
Це Вольфганг Гете - корифей психологічної Европи Хвильового.

"Якщо бажаєш ти квітів весни і овочів дозрілої осени,
Якщо бажаєш краси і вогню твоїм натхненням,
Якщо бажаєш одним іменем обняти небо і землю,-
Назву тобі Сакунталю; це ім'я всеобіймає."
/Гете. "Саконталя"/

Історія німецької літератури вже дещо знає про вплив цеї лектури на композицію "Фавста".
Пролог у небі, розмова директора з артистами театру перед початком вистави - це ті формально-стилістичні засоби Шякунталі, що знайшли свій відгук у "Фавсті".
А те, що Гете - клясик, потоптавши безжалісно всі клясичні канони, завісив акцію між небом і землею, зв'язавши їх дії новою єдністю, а саме єдністю небесного і земного,- це власне є подихом індійської драми.
Який це невеличкий фрагмент індійської культури-драма Калідаси "Шякунталя"!
Це маленький фрагмент мозаїки на величезній святині, викований із суцільної скелі.
І вистарчив цей невеличкий фрагмент, щоб "Фавст" Гете міг стати тим, чим він є - драмою між небом і землею.
Черговий мій свідок-це Карло Вільгельм фон Гумбольт /1767-1835/, великий гуманіст, великий знавець старинности,

людина універсального і глибокого знання.
Він читав у перекладі "божественну пісню"- Бгагавадгіту:
"Це найглибша і найбільш натхненна поема, яку світ може показати.
Я читав цю індійську поему перший раз на селі на Плеську і при тому була моїм постійним почуванням вдячність супроти долі, що дозволила мені познайомитися з цим твором."
Листа моїх свідків ще дуже довга. Я не вичерпав би навіть в об'ємистому томі всіх їхніх свідчень.
Нагадаю ще тільки братів Шлєґелів, творців німецького романтизму.
Европа знає, що вони одушевлялися індійською культурою, що вони перекладали шедеври індійської літератури, промощували дорогу індійській філології в Европі,- але Европа ще не знає, який зв'язок існує поміж початком пізнання Індії в Европі, поміж ідеалістичною філософією світу і Індіями і поміж виникненням европейського романтизму. Ця проблема вимагає окремого опрацювання для себе.
Не можна не згадати ще великого Рюкерта.
Це люди, яких ви знаєте, яким ви повинні вірити. Творці романтизму, великі гуманісти, корифеї філософії і літератури, носії "психологічної Европи".
Але я міг би вам навести ще довші листи свідків з-поміж самих знавців, учених і спеціялістів індійської культури.
І зважте ще .
Я навів вам свідків з Німеччини,- близьких сусідів, що їх ви знаєте.
Я наведу вам одного свідка з Польщі; він докаже нам, яким великим може бути ентузіязм і посвята тих, які мали змогу пізнати Індію дещо глибше. Цей свідок - це перший дослідник Індії на польському ґрунті, Скороход Маєвскі.
Цей благородний любитель знання зруйнувався майже дощенту, щоб власним накладом, власними санскритськими черенками і власноручним складанням видати першу граматику і перші староіндійські тексти для поляків. Але його стрінула доля Нам Бука. Йому не повірили , не повірили навіть його великій жертві і його великій праці. Йому не вдалося сотворити навіть зав'язків традиції. Розуміючи і поділяючи його ентузіязм, віддаю належну пошану жертовному піонірові польської науки про Індії.
Листа свідків французьких і англійських була би без порівнання довша. Ви почули б титанів духа, знання, праці, відкривців нових світів, не менше завзятих і відважних від Стенлі і Дівінґстона .
Вже сьогодні існує в Англії величезна розмірами література, що повстала під впливом зустрічі з духовістю Індії.
З підбитої Індії привозить Лорд Уорен Гастінз трофеї - манускрипти і переклади індійських пам'яток. Він велів

перекладати в Індії ці пам'ятки на англійську мову, щоб краще панувати над Індіями за допомогою індійського права, передсудів і звичаїв.
Тим часом діється щось протилежне.
Це духова культура Індії підбиває безкровно Англію.
Безцінні скарби духа, що їх привіз був Кольбрук до Англії, стали конем троянським.
Сьогодні видно вже голим оком, що переможені Індії переможуть духово своїх переможців. Переможуть безкровно.
Що ж бачимо?
Безліч доказів можна навести на те, що саме так реагували на зустріч з Індією найглибші і найпотужніші мозки Європи і цілого світа.
Що ж бачимо?
Приклоняємося перед "психологічною Європою" – а "психологічна Європа" приклоняється перед психологічною Індією.
Бо праджерелом усіх найвищих духових натхнень є Індія.
Пийте животворчу воду з праджерела, а не з річок, що течуть каламутними болотами німецької духовости.
Чи для вас має тільки те цінність, що пливе з Європи?
І ось я наведу вам для остереження яскравий приклад негативного порядку. До яких викривлень можна довести цінні поняття чи ідеї, хай буде прикладом цього жахливе викривлення і сумний ужиток із святого для кождого індійця слова "ар'я". Це слово, відбите і заломане в німецькій духовості, поділяло як могучий каталізатор. Він визволив у німецькій душі всі темні і злочинні сторінки "трагічного героя", що збирався винищити у цілому світі все, що не є німецьке.
Індійці мусіли своєчасно строго відмежуватися від такого несподіваного для них ужитку слова ар'я у ХХ ст.
Зробив це авторитетно міністр внутрішніх справ Правління Бомбаю, президент Бгаратія Від'я Бгаван Мунші.
Наводжу його заяву в перекладі:
"Слово "ар'я " і арійський було уживане в різних часах, в різних значеннях, різними людьми.
Ужиття цього слова Гітлером перший раз в історії защіплює тим словам імплікації, які, якщо були би правдиві, змушували б нас похилити голову зі сорому."
Треба подивляти міць, ляпідарність, делікатність, а рівночасно вбиваючу силу цеї заяви, зложеної ще в 1938 році.
Наука проста.
Не пийте води в каламутних джерелах німецької духовости.
Шпенґлер є для мене так само конкретизацією концепції "трагічної" волі Шопенгауера, як і дух "вічнодопитливого" Фавста.
Клич Зерова " Ad fontes " повинен звучати:
Пийте животворчу воду із правдивого праджерела культури, із психологічних Індій. Ці психологічні Індії мають там свою устійнену і добре знану назву – Ар'яварта.

Як же наївно звучить для мене неясний клич Хвильового про азійський ренесанс! Виявляється, що про Азію не мав він навіть такої уяви, яку повинен мати студент, що вступає на орієнталістичні студії.

Кличі Хвильового-це слабоусвідомлені і мало передумані інтуїції.

Багато ясніше спрецизував подібні інтуїції Василь Пачовський у своїй, чомусь зовсім промовчуваній українською публіцистикою, книжці "Світова Місія України". В цій книжці заповідав Пачовський зовсім виразно ренесанс індоарійської культури, проголошуючи рівночасно відродження сонячного культу на Україні.

Василь Пачовський-це мій український свідок.

Але вернім до джерел.

Сьогоднішня археологія вже знає, що життя в передісторичній добі було інтенсивне і буйне.

"Культура опливає світ"- говорив нераз проф. Стасяк.

Новітня археологія показує нам широкий і розгорнений образ "опливу культури". Китайський мур навіть там, де він був, не припинив культурних зв'язків і взаємних впливів.

Опливала отже світ і найстарша, датована і зідентифікована проф. Грозним, як індоевропейська, культура Могенджодаро з перед 4.000 літ до нашої ери.

Імена індійських богів, вириті на камінні у Боггазкей, це матеріяльний слід мандрівки індійських богів по земній планеті.

Справді культура опливає світ.

Індійські цифри називає Европа арабськими - з вдячности за посередництво. Що арабська медицина так само походить з Індій, про це не всі ще знають.

Проф. Стасяк доказав у своїй праці "Дещо про індійську науку", як багато позицій у світовому розвитку науки треба буде переписати при найближчім шконтрум на конто Індії. Европа ще не знає, що аж до часів Ляйбніца Індія вела перед в світовому розвитку математики.

Европа ще не доцінює геніяльности винаходу цифри зеро у математиці, а чейже треба було геніяльного мозку вишколеного в абстракційних міркуваннях і філософії, щоб винайти цю абстрактну негативну і спекулятивну величину.

Не всі знають, що саме індійська філософія уживає заперечливих понять і заперечливих дефініцій, оперуючи ними так, як математики зером чи уявним "i".

Не всі знають, що найстарша, найдокладніша і найбільш ляпідарна система фонетики і граматики була винайдена в Індіях до нашого літочислення.

Европейська наука ще не доцінює постійного впливу індійської філософії на европейську.

Сьогодні можемо вже показати нитки, що в'яжуть індійську думку з европейською в історичних часах.

Арабські енциклопедисти дуже пильно вивчали індійську філософію і досить точно описували ці системи у своїх творах.
Алянус аб Інсуліс перекладає одного із тих енциклопедистів на жидівську і латинську мову.
Ці твори без сумніву мали вплив на формування европейської містики, що є гордістю Европи.
Не всі ще знають, що каббала написана під впливом тих же упанішад, що ними захоплювався Шопенгауер. Але всі знають, що найглибший твір польської літератури "Король Дух" Словацького повстав під впливом Каббали.
Не всі знають, який вплив мали індійські релігії на всі релігійні рухи світа, а зокрема на повставання містичних і т.зв. еретичних напрямків у ріжних релігіях.
Всі знають, що тео-і антропософія повстала під впливом індійської філософії, але не всі знають як мало знали тео - і антропософи індійську філософію, а ще менше оригінальні філософські тексти, які навіть не кождий спеціяліст санскриту уміє читати, з уваги на їх форму т.зв. сутр, тобто скорочених мнемотехнічних тез.
Всі знають, що індійський учений Бозе відкрив "нерви", "серце" і "психологію" ростин, - не всі знають, що він знав ці правди з індійської філософії. Він тільки доказав їх европейськими методами для Европи. Але ці його докази ще нікого в "психологічній Европі" не обов'язують. Той сам Бозе відкрив ультракороткі мозкові хвилі, удосконаливши в цьому напрямі европейські методи.
Европа думає, що Індія-це темна, поганська країна, бо не всі в Европі знають статистику друку книжок в Індії і статистику фреквенції на молодих, модерних гіндуських университетах.
Літератури европейські мають собі по тисячі літ, а література Індії має за собою 6.000 літ розвитку.
Европа не знає, що це вона є варварською країною. Коли такий варвар наближається до місця, де читаються святі книги, то треба їх перестати читати.
Перестають їх читати також тоді, як брешуть собаки.
Своєї мудрости і віри не накидують Індії нікому, а, навпаки, бережуть своєї мудрости в тайні, вважаючи, що не треба проповідувати злим і дурням.
А мимо цього їх мудрість завойовує безкровно цілий світ.
Хто ще того не бачить, що індійський дух завоював уже раз безкровно цілу Азію.
Перший період історії індійської філології в Европі характеризує ентузіязм і титанічна праця . Але подув позитивізму і переможний похід матеріялізму в другій половині XIX ст. заморозив хвилю перших дослідників Індії.
Цей перший період я назвав би героїчним.
На дальшому етапі прийшла і в Німеччині до голосу дещо спізнена хвиля матеріялізму.

Відмовлено Індії всяких цінностей, заперечували навіть так безсумнівну оригінальність індійської культури. Нічого дивного. Матеріялісти не знайдуть в Індії нічого цікавого для себе, хіба систему індійського матеріялізму т.зв. льокаятів. Від тої системи зачинають в Індії вчити філософії, бо це там найбільш примітивна система думання. Індійці мають для цеї системи глибоку погорду. Але панування матеріялізму у світі европейської мислі кінчиться вже безповоротно.
І рівнобіжно з тим доконується в науці повільний процес переоцінки цінностей. Поцінюється Індію щораз повніше, а поворотна хвиля ентузіязму є тим глибша, що спирається сьогодні на критичне і всебічне вивчення індійської культури.
Сьогодні, після двохсотлітньої напруженої і героїчної праці борців науки можемо пізнати Індію багато глибше і повніше за перших ентузіястів.
Але величезні скарби індійського знання і духа не є доступні для загалу інтелектуалістів. Вони лежать на самому дні недоступних робітень, привалені тягарем кільканадцятитисяч томів бібліотеки дослідників-спеціялістів.
Чи треба дивуватися, що в такому стані думка про ренесанс індійської культури не здобула собі ще громадянства навіть у світі учених?
Нічого дивного, що навіть для людей, здібних відчувати і розуміти красу і глибінь думки, культура клясична зачинається і кінчиться у Греції.
В такому моменті підношу прапор панарійського ренесансу. Проголошую борню в науці, літературі і публіцистиці цілому світові европейської думки, поскільки вона стремить ще своїм корінням у матеріялістичній філософії чи біологізмі.
Здаю собі справу із мойого безсилля і шалености цеї борні, але я саме сильний цією шаленістю. Здаю собі справу, що не один раз доведеться мені боротися з самими індологами, серед яких не всі поділяють ентузіязм перших дослідників. Маю для них одну тільки індійську відповідь: "Це не є виною стовпа, якщо сліпий його не бачить".
Але чую здивований шепіт:
-Як це так,- спитає хтось, ми горді европейці, панове і володарі світу, маємо вчитися чогось там від якихось там гіндусів? І чого ж то могли б ми навчитися там, ми, винахідники радія і телевізії, ми, узброєні атомовою бомбою і цілим сучасним апаратом критичної методи досліджування!
І скаже хтось далі:
-Погляньмо критично на культурні здобутки Індії. Адже самі індологи твердили, що індійська література-це плутанина суперечностей, збіговище нонсенсів, це архинудні тексти літургічні і ритуальні, спекуляції без думки і лету, важкостравні кільканадцяти-томові епопеї, з яких

кожда займає окрему дубову полицю в бібліотеці дослідника, що цих томів не читає. А якщо навіть прочитає, то переконається, що ці епопеї-це справжня джанґля історій і історійок, застрокачена в найбільш несподіванім місці віршованим кодексом правним або-для відміни-філософським трактатом. Чи могли б ми звідтіль чогонебудь навчитися?
Ми сталиби смішні, якщо забажали би наслідувати Індусів.
Справді - відповідаю-ми булиби смішні. І я не горорю про ніяке наслідування. Я говорю про збагачення і оживлення европейської культури через засвоєння найцінніших первнів культури індійської.
І я є гордий із европейської культури, тої незнаної, недоціненої, тої, що її ще треба відкрити.
Справді, матимемо право на гордість.
Але чи не думаєте, що цій культурі щось бракує, що якась однобічність грозить її викривленням, а може навіть упадком?
Чи не бракує її творчої, одноцільної, провідної думки, всеохоплюючої ідеї, могучої перспективи розвитку -щоб вона певно і без тривоги глядiла в очі незнаного завтра?
Чи не бракує їй такої ідеї, супроти якої шпенглерівський песимізм мусів би здаватися балачкою мислевого імпотента?
Спитайтеся своєї совісти.
Зробіть це сьогодні - на руїнах ваших церков, ваших найкращих міст і ваших вчорашніх ідеалів.
Якщо осудите, що справді бракує цій культурі такої ідеї і такої глибини продуховлення, що навіть смерть може стати чимось розумним і доцільним, тоді...
але лише тоді...
Говорім із собою далі.
Може культура Індії не є нам такою чужою, як здається на перший погляд.
Може виявиться, що наш зв'язок з індоевропейською культурою Індії є глибший, ніж думаємо.
Може виявиться, що десь, у глибокому переісторичному минулому едідичили ми спільну духову спадщину із індоевропейськими народами Індії,
Може виявиться отже, що багато ідей із цієї спадщини, які дійшли до повного і вільного розцвіту в Індії як цілі системи, існують у нас як рудименти фолкльору, тому що інші, чужі, напевно чужі впливи, не дали цим ідеям не тільки розвинутися, але взагалі дійти до голосу.
Може виявиться отже, що джерел психологічної Індії треба шукати в праджерелах народного світовідчування, може виявиться, що ренесанс індоевропейської культури.-це рівночасно ренесанс найглибших цінностей душі народу.
Може виявиться, що власне в цьому ренесансі нарід найповніше віднайде самого себе.
Шукайте психологічної Індії на дні душі народу.
Може десь у глибокому минулому знайдемо лінії пересічі і може вже сьогодні видно площу зіткнення цих двох світів у

майбутньому.
Може там, у цій джанглі, серед інших заглушених квітів, відкриємо теж і так дуже европейське квіття кантівської мислі – з тією різницею, що індійський Кант живе у VII ст. Справді дрібницею є ця невелика різниця одинадцяти століть в порівнянні із 6.000- літ безперервного розвитку індійської думки.
І ось перший подиву гідний і приголомшуючий факт. 6.000 літ безперервного розвитку своєрідної думки.
Якщо поглянути на Індії із перспективи цих 6.000 літ, тоді непроглядна джанґля суперечностей видасться нам одноцільною, артистичною, повною блиску палатою думки. Ця величава єдність розвитку є може найбільш уваги гідний факт історії індійської думки. Шість – як могло би здаватись – суперечних із собою систем класичної індійської філософії взаємно доповнюються. Кожда з них із іншого боку насвітлює ту саму думку, ту саму правду.
Ось чого можемо навчитися в Індії перш за все: найбільш заплутані суперечності можуть творити величаву, глибоку єдність.
Це одна із тайн індійської душі.
Зрозуміємо це краще, якщо навчимося вбачати цю мудрість у цілій історії людства.
-Над історією не панує ніяка думка- скажете панове.
-Як сумно, що ви ще цього не знаєте. І якщо цього не знаєте, то тим гірше для вас, що збираєтеся бути панами світу. Ви не один раз ще здивуєтеся. І в дуже дивному світлі покажеться вам ця заплутана джанґля суперечностей.
Може зрозумієте тоді, що ця буцімто непотрібно втручена в епопею філософська вставка, це найглибша, найсильніша і найкраща філософька поема світу. Це "Божественна пісня" – Бгаґавадґіта.
І може, слухаючи цеї пісні, лекше зрозумієте свою власну, своєрідну мелодію, яку маємо співати в поліфонічній оркестрі народів і рас.
Людино, народе, якщо шукаєш власної, індивідуальної розвоєвої мислі, яку маєш від Бога дану до здійснення у світі, то глянь на Індію, глянь у її серце і дивися на довгий її шлях, на думку, здійснену на цьому шляху, а тоді що лиш зрозумієш краще твою власну, своєрідну мисль і тонацію твоєї пісні, і тоді підеш далі на радісний шлях свідомої творчости.
І саме того-обіцюю найбільш торжественно-досягне людство в ренесансі панарійської мислі.
Застерігаюся сто разів.
Я не буду вас вчити ніяких впливів. Не скажу вам ніколи: наслідуйте Европу. Не скажу вам ніколи: наслідуйте якунебудь іншу країну. Не скажу вам ніколи: наслідуйте Індію.
Але скажу вам виразно:
Існує один всеобіймаючий розвиток людської думки.

Коли в цій поліфонічній оркестрі хочете співати власну пісню і коли хочете ще, щоб ваш голос високим, героїчним тенором лунав понад масивом молитовного хоралу світу, тоді мусите зачати вашу пісню там,де скінчили її інші.
Коли хочете сказати щось нового і цінного,то мусите опанувати світовий процес розвитку людської думки.
Я доказав вам сьогодні,що справді існує якась чудесна країна, яка в своїм духовім розвитку нагромадила скарби найбільші і найцінніші.
Ці скарби лежать на дорогах, що ви ними блукаєте. Де є ця чудесна країна?
Не шукайте її в Індії.
Бо я навчаю вас, що серцем цеї чудесної країни буде город Ґраля.
Україна, якщо такою ви її сотворите.
Я пригадаю вам, що Володимир Великий шукав найкращої віри на світі.
Він бажав без сумніву, щоб Україна стала на найвищі висоти духовости у світі. Але при тім загубив він свою власну віру.
Я не кажу вам шукати цеї загубленої віри в Індії. Я кажу вам шукати її на дні власного серця.
Із найсвятіших елементів свойого духа сотворіть міт святого Києва і перетворіть його у вашу історію.
Але передумовиною цього є те, щоб ви справді стали на найвищих вершинах світового розвитку думки. Що лиш тоді зможете піти вище.
Що лиш тоді зможете виконати світову місію України.
І я показую вам, де є ця найвища гора людської думки.
Може зветься вона Меру.
Може тяжче її досягнути, ніж Монт Іврест.
В Европі чули дещо про цю гору.
Називали її Мон-Сальватом.
І добре знаєте, що не легко попасти на цю гору без провідника, що покаже вам таємну стежку.
Ні,ні, я не буду вам розказувати про цю країну.
Я доказав вам тільки, що вона справді існує.
Я зовсім не збираюся вести вас до Індії, хоч саме там духовий розвиток людства осягнув найвищий ступінь.
Колись - я знаю - пробудиться у вас туга за Ар'явартою, чудесною країною духа, що її треба ще віднайти.
Колись - я знаю - пробудиться у вас туга за вашою духовою батьківщиною, що її треба ще сотворити.
А город її має таємну назву.
Якщо ножі всесвітнього болю розріжуть ваші серця, якщо вицідять із нього сукровату і гріховну кров раба, якщо про-

будиться у вашій душі сплячий Лицар Сонця.
Якщо розпливуться у бездоріжжя малі стежки ваших шукань...
...тоді - я знаю - ви прийдете до мене, щоб я розказував вам про Ар'яварту.
І буде це велике втаємничення.
Тоді я буду розпалювати в ваших серцях тугу за країною Лицарів Сонця, за святою державою, якої столиця носить таємну і незнану вам ще назву.
А шлях до цього городу - це шлях святого лицаря.
Але - тоді - перед порогом моєї кімнати не забудьте скинути черевики. Разом із порохом залишіть перед порогом ввесь ваш земний бруд, заблуд, заздрість, гордість, ненависть і злобу.
І не забудьте ще принести зі собою для вчителя - згідно із звичаями Ар'яварти - в'язанку дров, щоб було чим розпалити вогонь жертовний, на якому в натхненному пориві горітиме ваше життя.

x x

Володимир Державин

ПОЕЗІЯ МИХАЙЛА ОРЕСТА І НЕОКЛЯСИЦИЗМ

/З приводу збірки поезій: М.Орест. Душа і доля. Авґсбурґ, 1946, видавництво "Брама Софії"/.

Духовости нової смолоскип.
М.Орест.

I.

Ще зовсім недавно один із найавторитетніших літературних критиків наших схарактеризував поетичне мистецтво М. Ореста в такий своєрідний спосіб:

"Світогляд Ореста взагалі суто духовний, сказати б, аформальний. Його вірші могли б бути аморфні, але так само добре вкладаються і в форму, що існує як даність -і може ще виграють від цього, бо суть дотримання формальних приписів в них - у легких зсувах від звичайного - то синтаксичних , то семантичних" /МУР, збірник I, ст.70/.

Що такою є суть усякого більш-менш умілого та артистичного дотримання формальних приписів - майже само з себе зрозуміло. Проте наведена вище радикально несправедлива і, власне кажучи, образлива для артизму Орестового оцінка означає суттю, буцімто аморфна творчість Орестова в принципі так само індиферентно ставиться до мистецької сутности поезії - до її естетичної форми - що й сам автор наведеної оцінки; адже за цим останнім "форма, що існує як даність" /себто не вигадана поетом спеціяльно ad hoc/ становить оте коріння зла, що його конче треба "розтрощити" на славу української "національної органічности". Поезія М.Ореста править за виняток, бо вона, мовляв, така аморфна, така позбавлена артистичної чіткости, структури , що дотримання формальних приписів їй не шкодить - вона, "може", ще якось виграє від цього.

А ми вважаємо за коріння зла в українській літературній критиці оцю часом укриту, часом явну антипатію до артистичної форми, оце сектантське упередження проти поетичного стилю, проти мистецтва слова, проти ідеї і факту віртуозности, нарешті - одверто формулюючи те, чого ті іконоборці воліють не формулювати - проти краси твору. Якщо один із них удостоює поета індивідуальною індульґенцією /мовляв,

один випадок не пошкодить/, то другий, використавши поезію Орестову, з властивими нашій літературній критиці тактом, як трамплін для дискредитації нелюбих йому авторів — Миколи Зерова й Євгена Плужника — переходить до недвозначних застережень щодо надмірної, як на нього, майстерности вислову:

"Саме стиль становить найціннішу прикмету віршів М. Ореста, найяскравішу і, як це ~~не див~~ не дивно, найнебезпечнішу; допроваджений до знажної витончености, при дещо підкресленій каліграфічності поетичного "почерку" поета, залишає він лише крок до...стилізації" /Краківські Вісті, 1944, №117/1150/.

Ні, тут нічого дивного немає, і автор наведених рядків дарма виставляє свій труїзм за парадокс якийсь: не викликає жадного сумніву, що й найменша рафінованість у мистецтві суперечить тому казенному оптимізмові, тенденційному політиканству та гістеричному крикульству, що домінують у нашій сучасній поезії, з ласки та милости літературної критики; і з цього погляду, справжня поезія справді становить небезпеку для т.зв. поетичного світогляду отих високоідеологічних цензорів.

Проте облишмо їхні світоглядові критерії: вони аж надто очевидно містяться поза межами всякої естетики. Що ж до власне літературних засад того темного антиформалізму, то він корениться в дивному й хибному уявленні, ніби в процесі поетичної творчости відбувається якась реальна боротьба між формою та змістом твору, і, коли не досягнено "того стану, за якого форма слухняно скоряється кожному поруховві думки і чуття", то вона "деформує їх своїми залізними законами" /МУР, I, 70-71/.

Це — уявлення поета - початківця, який відчуває себе зовнішньо зобов'язаним механічно добирати рими та стопи і чинити всякі інші внутрішньо чужі йому мовні викрутаси — незнати чому й ради чого - просто через те, що так це вже заведено. Літературна критика, замість показати йому, що саме ті начебто зовнішні прикраси становлять мистецьку сутність поезії, а поза ними жаден зміст мистецької вартости не містить, — культивує зарозуміле зухвальство супроти артизму слова, виголошуючи, нібито "всяке нове пізнання вимагає нового вислову і знаходить собі свою природню мову, що доконечно притаманна йому" /Die Fähre ,2,122/. — "Природня" мова є хіба - що в мавп; а людина всяку мову засвоює - в тому числі й поетичну. Досконалість засвоєння і - в найвищій стадії творчости - дальшого розроблення засвоєної системи поетичної мови зветься поетичною формою; а так зване "визволення змісту від пут форми", чи то "воля від форми" /МУР, I, 71/, це коли автор висловлює симпатичні для критика думки прозаїчно, себто мовою з артистичного погляду недосконалою, або й нікчемною. Коли ж, навпаки, несимпатичні для критика думки висловлюється мовою повновартісною,

то це, мовляв, "форма" винна, вона щось собі "деформує". Бо справді, мистецька форма виключає той зміст, якого публіцистична критика прагне - виключає агітку, примітив і гістерію. Ото-ж публіцистична критика по обох берегах Збруча однаково негативно ставилась і ставиться до високого й великого стилю в поезії, а зокрема до тієї літературної школи, яка програмово прагне високого й великого стилю, вбачаючи своє завдання в його творенні, а не в тому, щоб "поставити його на службу своєму політичному гонові" /МУР, I,57/.

Ту літературну школу заснували в українському письменстві київські неоклясики. Публіцистична критика й політиканська публіцистика по обох берегах Збруча була і є змушена якоюсь мірою визнавати епохальні мистецькі досягнення неоклясиків - тією мірою, якою вона сама вважала або вважає за потрібне ховати свої політичні тенденції під подобою "літературної" критики. Практично це означає, що неоклясицизм трактують як формальний "вишкіл", який слід якомога швидше технічно засвоїти і "світоглядово" перебороти. Пишіть, будь ласка, якою завгодно формою, хочете - сонетом, хочете - гексаметром, аби за змістом це була та сама агітка, та сама примітивна мельодрама!

Проте цей вимушений лібералізм лишається, власне, суто теоретичним: поетична форма не є технікою, що її можна було б засвоїти механічно, бо її сумлінне студіювання вне-можливлює надалі крайні прояви несмаку та примітиву; а тому здатний літератор збудувати сонет чи октаву бездоганно, назавжди лишиться в очах публіцистичної критики, в найкращому випадку, "майстром", а найвище звання "справжнього поета" /або й "пророка"/ резервується для менш розбещених культурою осіб, мірою їхньої здатности до цілковитого несмаку.

Поза елементарним технічним вишколом, неоклясицизм, на думку публіцистичної критики, не існував - не існував "як якась завершена, кристалізована в собі течія" /МУР,I,57/; цілком зрозуміло, бо-ж він ніколи й не був публіцистикою і політиканством у напрямку укапізму та іншої компромісової мізерії ніколи не цікавився. Вперше в історії українського письменства свідомо створили поезію високого стилю /бо попередні драматичні спроби Лесі Українки наближались до досконалости, проте не були усвідомлені в літературній своїй специфіці/, неоклясики врятували перед світовою історією, перед сумлінням чистого розуму, гідність українського слова, тяжко скомпромітованого обскурантським волюнтаризмом на Заході, ще тяжче - пристосовницькою "пролетарською літературою" на Сході. Та для публіцистичної критики це не важить - важить, що в неоклясиків не було ні напівсвідомих "лозунгів", ні шовіністичних кличів.

Не було демагогічних гасел, бо не було й не могло бути демагогії - тієї відвічної язви нашого письменства. Творчість неоклясиків - єдине, на що покликатись можемо в царині чистої

поезії. Але ідея чистого мистецтва для утилітарно-публіцистичної критики неприйнятна, бо утилітарист чистого мистецтва взагалі не сприймає. Звідси - штучне розкладання естетичної єдности неоклясицизму на його буцімто складові елементи і намагання знецінити кожен із тих елементів окремо:

"Раціоналізм - філософська база неоклясицизму - не буде ідеологією нового письменника, і формальний вишкіл не може стати самоціллю, а національна стихія не вкладеться в рамки чужих форм, які б гнучкі вони не були" /МУР, I, 69/.

Про формальний вишкіл, не слушно ототожнений тут із засвоєнням високого стилю, вже сказано; але що подумати про культурний рівень українського письменства, яке, мовляв, і на сьогодні - пів сторіччя по І. Франкові - сприймає сонет або гексаметр як чужі форми? З боку літературної критики, це або навмисна орієнтація на темні пережитки підсовітської ментальности, або ж кричуща небезсторонність ,- адже неправдоподібно, щоб критик справді вважав усі поетичні форми за національно чужі, за винятком тих, що вживані в "Кобзарі".

Тепер про раціоналізм як "філософську базу неоклясицизму". Всяка поезія становить артистичний вислів емоцій - інакше бо це не поезія, а проза /або ж, за браком артизму, не поезія, а гістерія/. Емоції надаються до вислову різними методами, між іншим - епічною і патетичною. До раціоналізму це жадного стосунку не має - раціональний вислів це проза. Закидати неоклясикам раціоналізм - це значить закидати їм прозаїчність викладу, себто брак поезії. Проте публіцистична критика не це має на меті, а щось зовсім інше - вона хоче накинути М. Зерову "раціоналістичний світогляд", а М. Рильського абияким способом вилучити з неоклясицизму, щоб через те мати змогу заперечувати історичну вагу цього останнього як епохальної літературної течії.

Не знати, який був "світогляд" у М. Зерова, а який - у М. Рильського - нас цікавить їх мистецтво, а ті публіцистичні вигади та здогади, що їх у пресі звичайно звуть "світоглядом" залишимо публіцистиці. Немає сумніву, що М. Зеров - один із найепічніших українських ліриків, а М. Рильський - найпатетичніший з них /якщо під патетикою розуміти патетичну інтонацію, а не натуральне волання/. Є й інші літературні розбіжності, переважно генетичного порядку: стилістична орієнтація М. Зерова принципово обмежується французьким парнасизмом, цілком згідно з програмом, чітко накресленим у сонеті "Молода Україна" /чи, за пізнішим рукописним варіянтом "pro domo"/, 1921р.:x/

---

x/ За дозвіл публікації цих і всіх інших недрукованих віршів М. Зерова, що подані в цій розвідці, складаю щиру подяку М. Орестові.

Яка ж гірка, о Господи, ця чаша,
ця старосвітчина і повітовий смак -
ці мрійники без крил, якими так
поезія прославилася наша.

От Петька Стах xx/, містечковий сіряк,
от Вороний, сентиментальна кваша.
О ні, Пегасові потрібна інша паша,
а то - не вивезе, загрузне неборак.

Прекрасна пластика і контур строгий,
добірний стиль, залізна колія -
отсе твоя, Україно, xxx/ дорога:

Леконт де Ліль, Хозе Ередія,
парнаських зір незахідне сузір'я,
зведуть тебе на справжнє верхогір'я.

Характеристично, що навіть символічні компоненти в стилі М. Зерова /як от, найвиразніше, в сонетах "Сон Св'ятослава", "Скорпіон", "Чистий Четвер"/ не виходять принципово поза межі парнасизму і мислимі якщо не в Х.-М. Ередіа, то принаймні в Леконт де Ліля /зокрема в його "Античних поемах", що з ними поетична творчість М. Зерова незрівняно щільніше пов'язана, аніж із цілою гелленською та римською поезією/. Хіба-що в гумористичних своїх віршах /ніколи не друкованих за життя/ М. Зеров допускався істотних відхилів від парнасизму.

Генеза поетики М. Рильського значно складніша, і якщо французький клясицизм у цілому важить і в ній багато, то парнасизм М. Рильський сприймав переважно через поезію М. Зерова. Протилежно до цієї останньої, творчість М. Рильського зазнала значного впливу модерних російських поетів - Гумільова й Блока /щоправда, меншою мірою, ніж, приміром, творчість Є. Маланюка/, а також і античної т.зв. антологічної лірики. Якщо вимушена спроба М. Рильського пристосовувати свою поетику до совітської панегірично-демагогічної тематики призвела до наслідків майже автопародійних і до катастрофального зниження естетичної вартости пізніших творів, xxxx/

---

xx/ Літературний псевдонім письменника С. Черкасенка.
xxx/ Пізніший /мабуть цензурними мотивами зумовлений/ рукописний варіянт: "поезіє".
xxxx/ Через це й не узглядинюємо їх тут зовсім, залишаючи, про те, осторонь той біографічний момент, що з 1934 р. М. Рильський спрофанував свою поезію, рятуючи своє й своєї родини життя. Моральну оцінку цього прикрого факту даємо на волю тим публіцистам, що намагаються регабілітувати абиякою ціною самохіть комуноїдного Тичину або матеревбивцю Хвильового.

то відповідна спроба стосовно до поетики М. Зерова просто не надається до реальної уяви: навіть тієї поверхової видимости, яка задовольнила комуністичну критику в палінодіях М. Рильського, геть не вийшлося б.

А втім не підлягає жадному сумніву не сама лише історична належність обох фундаторів українського клясицизму x/ до тієї самої в Києві заснованої літературної школи, а й формальна їх належність до того самого поетичного стилю. Аж ніяк не спорадично трапляються в М. Зерова поезії, що їх цілком об'єктивно можна було б приділяти М. Рильському, а ще частіше – навпаки. За яскравий приклад може правити відома поезія "В степу":

Високий, рівний степ. Зелений ряд могил
і мрійна далечінь, що млою синіх крил
чарує і зове до гелленських колоній.
Ген – ген на обрії сильвети темних коней,
намети і вози, і скити – орачі.
Із вирію летять, курличучи, ключі;
а з моря вітер дме гарячий, нетерпливий.
Але пощо мені ті вітрові пориви
і жайворонків спів і проростання трав?
З якою б радістю я все те проміняв
на гомін пристані, лиманів синє плесо,
на брук і вулиці старого Херсонесу!

Або ж "Тиша":

Вже людські голоси застигли шклом прозорим.
Замовкли молоти, не галасує форум,
на обриси домів упала голубінь.
І тільки іноді заржe далекий кінь,
нагадуючи нам, що бережуть нам спокій
одважні вартові, стрункі та бистроокі.

Або ще "Труд":

Люби свій виноград і заступ свій дзвінкий.
Народи й царства мруть, міняються віки,
і там, де чабани дрімали супокійно,
зростають городи, киплять криваві війни,
в змаганні вічному паліє смертний люд!

---

x/"Неоклясики" це значить – модерні прихильники клясицизму /бо-ж не можуть сучасні поети йменувати себе "клясиками", а термін "клясицисти" звучить надто вже педантично/. Саме в цьому сенсі київські неоклясики оту назву хоч і не самі створили, а проте й не відкидали, себто принципово акцептували.

Та знай, що тільки тут, де невтамовний труд
землі насичений родюче лоно ранить,
доспіють ягоди і радощі повстануть.

Це конкретні й незаперечні наслідки історичного існування неоклясиків, як київської літературної школи; бо ж відповідна організаційна єдність спричинилась тут до такого інтенсивного потенціювання спільних елементів поетичного стилю, що поставали, між іншим, навіть твори, в яких найриґорозніша суто - стилістична аналіза навряд чи спромоглася б, в разі потреби, визначити індивідуальне авторство: характеризуючись виразною перевагою "епічної" лексики та образности М. Зерова, ті твори разом відзначаються притаманними саме М. Рильському ознаками "патетичної" синтакси та композиції. Оцей поетичний, сказати б, синкретизм, зрештою, аж ніяк не обов'язковий для принципової єдности літературного стилю; проте він вельми показовий щодо ступня інтенсивности, набутої тією принциповою єдністю і реалізованої в конкретній історичній дійсності певної територіяльно обмеженої літературної школи. Прикладів того синкретизму чимало можна знайти і в інших репрезентантів київської неоклясики - в П. Филиповича, М. Драй-Хмари, Ю. Клена; проте не розглядатимемо їх тут, бо, протилежно до наведених вище трьох поезій М. Зерова й М. Рильського, ті приклади не містять абсолютної естетичної досконалости, а через це, самі з себе, мало показові щодо поетичного синкретизму, скільки тим самим дозволяють припускати однобічний "вплив" або "наслідування" та "запозичення". Адже лише наявність абсолютної естетичної досконалости чи то, інакше кажучи, мистецької автаркії та автономії апріорі, за власною дефініцією, зводить нанівець у певному артистичному творі методологічну значущість поняття наслідування; саме наявність мистецької автаркії внеможливлює вульґарне ототожнення отих синкретичних компонентів у поезії М. Рильського з персональним, як то кажуть, "літературним впливом" М. Зерова на М. Рильського. Звичайно ж, вплив був; та й хто, власне, з літературних сучасників М. Зерова на Наддніпрянщині не зазнав його великого впливу та поштовху - чи то в центротяжному, чи то в центровідбіжному напрямі? В постаті М. Зерова - так само як у постаті засновника німецького клясицизму Вольфґанґа Ґьоте - зосереджувалась, утямлюючись і кристалізуючись навколо неї, ціла літературна проблематика епохи. Проте, так само як ціла група творів "синкретичного" типу поєднує "патетичний" клясицизм Шіллера з "епічним" клясицизмом Ґьотевим - так само і в поетичній творчості обох корифеїв українського клясицизму прояви синкретизму не надаються до біографічного пояснення через індивідуальні літературні впливи та запозичення, а постають шляхом природнього самоусвідомлення й зростання спільних компонентів клясичного стилю. Не можна - та й не варт - зводити історію літературного процесу до самого лише наслідування всіх усіма.

Про наслідування йдеться тоді, коли певні чужі поетичні засоби діють на невідповідну їм структуру літературного твору, порушуючи її внутрішню цілість і рівновагу; а в ліриці обох київських неоклясиків цього немає – вона немов сама з себе набуває синкретичних рис, як скоро поетика М.Рильського або епічна заокругленість М. Зерова проступає з артистично приглушеною – сказати б, педалізованою експресією. Максимально а...ізуючий щодо тематики "Поцілунок" М. Рильського/"У темній гущині її я наздогнав".../ або його ж таки найближчий до парнасизму сонет "Поет" /"Не ваблять торжища і оргія не надить".../ вельми наближаються і лексикою і образною семантикою своєю до наведених вище поезій синкретичного типу; а проте патетично – емоційна синтакса першого з них і квазі-символічна композиція другого-для М. Зерова немислимі. В "Безсмертності" М. Зерова /"Вінець Овідія вовіки не зов'яне".../ і в його ж таки "Овідії" /"Братерство давніх днів! Розкішне,любе ґроно!".../ немає мабуть нічого, що не можна було б приділити на стилістичних підставах М. Рильському; але немислимою для М. Рильського була б суто епічна пластика фіналу в лексично цілком подібній до них "Праосені":

. . . .

Ти давню праосінь нагадуєш мені:
широколанний степ, бліді свічада ставу,
берегових грабів ґрезет і злотоглави;
повітря синього і золотого скла
і благодатний дар останнього тепла.

Риси персонально притаманні творчості М. Зерова – "прозорість і ясність думки, дух справжнього клясичного світу, до того ж усе пройняте ліричним теплом, хоч основний тон його поезії-епічний" /С. Гординський, Поезія Миколи Зерова/ – тут, суттю, ці самі, що й у творах синкретичного типу, і, звичайно ж, тією чи іншою мірою властиві всім неоклясикам; вони тут лише доведені до апогею послідовної досконалости, і саме через це складають у сукупності своїй певний індивідуальний шедевр. Принципового заперечення інших – менш епічних, або й зовсім не епічних /як часом у М.Рильського/ – жанрових ліній клясицизму тут немає, як немає поміж київських неоклясиків скільки-небудь істотних розходжень щодо принципів естетики, влучно сформульованих С. Гординським:

"Ідейно – це змагання до суто естетичного і гармонійного сприймання світу, до своєрідної життєвої філософії, до грецької калокагатії, це порив у творчості до того, що вічне і непроминуще" /М. Зеров, Камена, Львів 1943, ст.7/.

В поетичній формі цей програм розгорнено в недрукованій досі поезії М. Зерова "Ар.онавти", присвяченій М. Рильському й датованій 30.4.1924:

Так, друже дорогий, ми любимо одно:
старої творчости додержане вино
і мед аттицьких бджіл і гру дзвінких кастелій.
Хай кволі старчуки розводять давні жалі,
хай про "сучасність" нам наспівує схоласт,
хай "культів" і "фактур" небажаний баласт
у човен свій бере футуристичний тривій:
ми самотою йдем по хвилі білогривій
на мудрім кораблі, стовесельнім Арго,
а ти як Тіфій нам, і від стерна свого
вже бачиш світлу ціль борні і трудних плавань -
дуб з золотим руном і колхідійську гавань.

Хтось мабуть закине, що це, мовляв, не "світогляд", спроможний об'єднати літературну течію, а сама лише естетика. А що, крім саме естетики клясицизму, об'єднувало патетичного клясика Шіллера - кантіянця, волюнтариста і стоїка - з епічним клясиком Ґьоте, геть супротивним Шіллерові і в філософії, і в психології, і в етиці, не казати вже про похідні з того політично-громадські предилекції? І тих естетичних підвалин не лише вистачає для створення артистично-єдиного клясичного стилю, а й навпаки - створення клясичного стилю потребує, як доконечної передумови, єднання виключно естетичного; бо поки естетичні принципи не визнається за самовистачальні в мистецтві, а підпорядковується, на зразок надбудови чи літературно-суспільної акції якоїсь, етичним нормам буденного або громадського побуту - доти немає клясицизму, немає високого й великого стилю в мистецтві, немає суспільства здатного сприймати той стиль. Тому для критики публіцистичної ніколи немає клясичного стилю, як і немає участи публіцистики в творенні високомистецьких вартостей.

Проте в українській поезії /точніше кажучи - в українській віршованій поезії/ клясицизм, з 1920 року, єсть назавсіди; прецінь історична непроминущість належить до естетичної суті клясицизму як такого. Чи розуміти під "неоклясикою" модерний - 20-го сторіччя - клясицизм, а чи закріпити той термін за київською клясичною школою 20-тих і початку 30-тих років,- обидва фундатори й корифеї української клясичної поезії - наші Ґьоте й Шіллер - є й будуть навіки в поезії нашій тим, чим Ґьоте й Шіллер є й будуть у німецькому письменстві, Тібулль і Проперцій у римському: попри всі примхи літературної моди та каверзи літературної критики, клясичний струмінь у поезії нашій ніколи вже не зможе загубитись, і це до нього раз-у-раз, за кожної ґенерації, вертатимуть міродайні компоненти літературної еліти. Така бо є неминуча функція правдивого клясицизму в кожному письменстві, де він так чи так постав був.

2.

Є в збірці "Під осінніми зорями" М. Рильського така коротка поезія:

Колишеться човен. На землю вечір пада.
Біліє поплавець на синяві води.
В душі - знов образи взискуємого града,
і руки тягнуться за небосхил-туди.
На березі життя: і гавкання і крики.
А в серці тишина незаймана живе,
і з срібних одблисках надземної музики
у небі журавлів далекий ключ пливе.

В ліриці М. Рильського ця, сказати б, суто споглядальна антитеза "життя" з його "гавканням і криками" і "надземної музики взискуємого града" править за вихідну точку для трагічного наростання антагонізму між "дійсністю" і "красою", що він розв'язується або в пляні суто естетичної мрії - в ототожненні краси та ілюзії:

Хай хоч вві сні венецькі води
і мармур сходів та колон,
і сяйво вроди й давні годи,
і тоскне золото Мадонн!

....

Ти випив самогону з кварти
і біля діжки в бруді спиш,
а десь там голуби, мансарди,
поети, сонце і Париж -

або ж у пляні більш-менш пантеїстичного натуралізму - в ототожненні краси та природи:

та любо вірити, що знов земля цвістиме
і новий плід зачне і вродить новий плід!

Ті самі "образи взискуємого града" є за вихідну точку і в ліриці правного спадкоємця київської школи неоклясиків - Михайла Ореста, на скільки вона нині, по публікації збірки "Душа і доля", приступна читачеві в структуральній своїй цілокупності /попередня бо збірка його - "Луни літ", Краків-Львів, 1944 - мало відрізняється від теперішньої щодо хронології окремих творів, проте виявляє артистичну досконалість

авторову значно однобічніше, бувши збудована за антологічним принципом/. Нарьогодні, коли перервалась творчість Є. Маланюка і назавжди замовкла муза О. Ольжича перш ніж ті два корифеї української поезії в Західній Европі встигли були остаточно визначити й виявити свою вельми ускладнену іншорідними інгредієнтами літературну позицію відносно високого й великого стилю, і коли поезія Ю.Клена дедалі більше заглиблюється в чужі всякому клясицизмові стилістичні експерименти - лірика М. Ореста не лише гідно репрезентує в нашій сьогоднішній поезії високі артистичні традиції київської неокпясики, а й очолює собою безперервне наступство в цілому творчому русі клясичного літературного стилю.

Проте зазначений вище принциповий антагонізм дійсности й краси, адекватно сформульований М. Рильським, розв'язується в поезії Орестовій в іншому ідейно-емоційному напрямку. М.Орест може й сам написав був би на початку своєї літературної творчости:

> В душі - знов образи взискуємого града,
> і руки тягнуться за небосхил -

але не скінчив би рядка й строфи абстрактно-позаобразним "туди", і тим паче незадовольнився б переведенням "срібних одблисків надземної музики" до сенсуально-матеріяльного пляну природнього життя:

> У небі журавлів далекий ключ пливе.

Його природа - не сама лише чуттєва реальність, а та реальність, крізь яку мистець прозирає в реальніше за природу. Ілюзію естетичної мрії віджкидається - стверджується героїчну віру в єдність краси й добра:

> Не сняться навіть давні верховини;
> там солодко ковим обранцям плине
> і нині час - але мое сьогодні
> провалля обступили і безодні.
>   Але я вірю в День Добра. До мене
>   він найде стежку, владне слово скаже...
>   Й вступить радість у буття натхненне,
>   як сонце літнє в храмові вітражі /ст.72/.

Не в злитті з природою, а в злитті з духом природи й надприроди полягає філософічна ентелехія цього чистого - бо чужого всякій релігійній догматиці - спіритуалізму. Це онтологія екстатичної візії і духовного Монсальвату, тематично протиставлена сенсуальній візії і гедоністичному Клінгзора Замкові в поезії М. Рильського, тематично протиставлена інтелектуальній візії і артистичному Парнасові в поезії М. Зерова, тематично протиставлена інтроспективній візії і трагічному Такельдама /"полю крови"/ в драматургії Лесі Українки. І все це в українській поезії - клясицизм,

бо онтологічна розбіжність диференціює тематику літературного стилю, не порушуючи його естетичної єдности, що стоїть не на тематиці, а на її словесному оформленні. Онтологічна ідея не залежить від естетичної форми, тож ніяк не визначає її; вона спливає в твір і крізь твір -

як сонце літнє в храмові вітражі.

Тематика Орестова скрізь просякнена онтологічним комплексом Ґрааля - ідеєю обраности та осяяння, що чітко сформульована була вже в попередній збірці:

І буде день: розквітне всохлий посох,
засяє провість у блакитних росах-
і в сяйві рос і неземних тишин
на землю прийде Парсіфалів син /Луни літ, ст.26/.

В " Душі і долі", поряд із цим індивідуальним пориванням -

щоб увійшла прозорість в існування
мов раннє сонце в течію мутну /ст. 42/-

енергійно виступають мотиви есхатологічні, що в них духовне преображення окремого обранця поширюється на обране людство чи, радше, на містичну єдність священної громади обраних:

Серця окрилені пошлем у даль ми-
і на привіт черемхи та беріз
озвуться дальні, ясношатрі пальми
і морем зашумить тропічний ліс.
Єдиний порив душі всі розкриє,
обійде світ поломінна яса
і, явлену оспівуючи мрію,
на землю тихо зійдуть небеса /ст.70-7І/.

Кульмінує цей мотив освячення душі природи й душ людських /порівн. ще, щодо численних відмін і нюансів, "На озері скрес лід", ст.3; "У небо линучи високе", ст.8; "Ґраль", ст.ІО; "Льоенґрін", ст.44/ в ґрандіозній апокаліптичній візії "Повстання мертвих"- поемі, що не ввійшла в склад "Душі і долі", а має незабаром вийти з друку в одному з найвідоміших альманахів; тому обмежемося тут наведенням кількох строф, що виявляють, як гармонійно сполучається в цьому шедеврі клясичного стилю квінт-есенція спіритуалістичної тематики Орестової з абсолютно бездоганним поновленням високих стилістичних традицій київської школи:

Здригнулася земля - в паках м'яти
над нею хвилями запелестів;
з полегкістю вона зітхає, мати,
ожилих випускаючи мерців.

. . . .

Кого не врятували нерозважні
плач, молитви, ночей безсонних біль,
тепер вертає чудо всезвитяжне
до рідних місць і до отчинних піль.

. . . .

В єстві живущих, плоттю отяжілім,
духовости новоі смолоскип
вони розпалять радісним зусиллям
і в серці збудять аромати лип.

I де був хід, там буде літ співучий;
біля джерел несмертної води
розкриється для душ тропа квітуча
до синіх царств магічної звізди...

Духовний шлях обранця накреслено в "Душі і долі" з цілковитою ясністю. За найперший крок і невідмінну передумову духовного зростання править - як це само з себе зрозуміло за есхатологічною концепцією поетовою - безкомпромісове визнання безумовної реальности й всесвійбічної потужности світового зла:

Владарем світу є зло. І коли воно сили потворні
пустить на тебе, душе, горе, о горе тобі ! /ст.58/ .

Дальше вдосконалення вже вільної нерозважного або зухвалого оптимізму людини відбувається по таких трьох лініях /немов програмово визначених у поезії "Тестамент", ст.II/, що вони разом з тим складають три послідовні етапи одуховлення душевности: оперше - чистота й рівновага споглядальної свідомости:

Оподаль від людей, злочинства і пороку
плекай душевний мир і тишину глибоку -
і чисті помисли, постали в тишині,
надійно проростуть у нетутешні дні.

Другий етап - свідома наука пізнання космосу, як відчуваного /в мистецтві, поезії, філософії/ медіюма невідчутних духовних реальностей:

В самотній келії впивай, читцю смиренний,
науку мудрих книг - і легкокрилий геній
тебе навідає; з ним угадаєш ти
близькі безмежно нам, невідчутні світи.

І нарешті - містичне єднання неофіта, морально і інтелектуально вже готового до найвищої посвяти, з природою як понадреальною єдністю фізичної краси й метафізичної сутности - світової душі:

На поклик іволги чоло, о неофіте,
слухняно піднеси: справляє вічне літо
свій сонячний обряд - і зелень верховіть
до вікон горнеться і невимовне снить.

Це не природа як сьогосвітне земне життя, не природа як організм /хай навіть космічний/, а природа як естетична синтеза духу й матерії. Вона "снить невимовне" - те невимовне, що остаточно розкривається лише в екстазі релігійно фундованої мистецької творчости. Тому й пантеїстичні мотиви в ліриці Орестовій, що кидались у вічі в "Лунах літ" /"я ріс корою, я соком у верхсвіття був співучим"/ не є пасивним саморозчиненням у макрокосмі чи поворотом до глибин підсвідомого, а скрізь знаменують творче піднесення свідомости, що, прозріваючи, стає причетна до втілених у природі й символізованих її красою вічних первнів добра та істини. Культ природи в М. Ореста є вільний усяких мотивів хаотичної стихійности - як зрештою виявить у дальшому аналіза його поетичної образности.

Про образність Орестову писав був С. Г/ординський/: 3.

"Це не той імпресіонізм відірваних від себе, не пов'язаних образів, залитих змінливими переливами настроїв, що ми його звикли вважати імпресіонізмом. З цього напрямку М. Орест взяв, здається, тільки ту безпосередність вислову почувань, що притаманна тому напрямові, але вилив усе в формах клясичних, в формах гармонійної рівноваги" /Наші дні, 1944, ч.4-5/.

Боюсь, що притаманна імпресіонізмові "безпосередність вислову почувань" є не що інше як навмисна фрагментарність вислову /з систематичним проминанням переходових компонентів тематики, отієї невтральної та принципово прозаїчної сполучної тканини викладу/, і що нічого подібного в творчості Орестовій немає. Звичайно ж, усякий поетичний вислів можна, умовно кажучи, звати "безпосереднім", протилежно до вислову прозаїчного, справді якоюсь мірою "опосередненого" - супроти онтології чистого слова - чи то логічними потребами наукової прози, чи то практичними потребами прози розмовної. Проте, за суто тематичним своїм складом, та образність явищ природи, що домінує в поезії Орестовій, є скрізь опосереднена інтелектуально-пізнавальною і релігійно-етичною інтер-

~~протиціональних явищ~~:

Рука задумана поволі пише
узори мідні в сонячних гаях
і не тутешня, молитовна тиша
стоїть на луках, в далях і серцях /ст.34/.x/

Оцей опосередений характер образности містить певну загрозу - не стільки щодо абстракности або надуманости окремого образу, скільки щодо естетичної гармонійности цілої надто раціонально збудованої образосполуки:

Луну минулого страждання
я тут під камінь покладу /ст.9/.

"Луну минулого страждання" можна, приміром, позабути, або ж покласти в небуття, і раціональна аналогія каже, що її так само можна й "покласти під камінь". Проте клясична поетика відкидає таке сполучення різнопляновиих образів, іменуючи його катахресою /себто "надужиттям"/, а культивує катахресу імагінна поетика барокка. Барокові елементи не характеристичні для М. Ореста, проте характеристично, що навіть виходячи зовсім спорадично - поза поетику клясицизму, він порушує клясичну образність скорше в напрямку барокка, аніж імпресіонізму.

В усякому разі, саме ота, умовно кажучи, опосереднена образність складає в поезії Орестовій принципову й неодмінну засаду для творення таких стилістично непереверщених образосполук, що вних духовне навіть не сплітається з змисловим, а немов злучається з ним в абстрактно-конкретну метафізичну єдність:

Минуле зноситься березовою гіккою
і спогади тремтять, як листя наді мною /ст.61/.

Ю.Шерех зіставляє з образною тематикою Орестовою "пасивно-споглядальне" відгалуження в "романтичному світосприйманні" Ю.Клена, характеризуючи його як "заперечення існуючого світу в ім'я тих зародків майбутніх сутностей, які тільки дрімають у ньому, як дуб, дуби, ліси, міста й держави в одному жолуді, проголошення, що дійсний світ - недійсний " /МУР,I,70/. Справді, дещо спільне тут є, і в "Попелі імперій" трапляються окремі рядки й двохвірша, що могли б так само бути написані М.Орестом нпр:

Що ти єси? Чи у майбутнє міст
над прірвою знедоленого віку.

Але ж саме те, що Ю.Шерех називає "романтичним світосприйманням",

---

x/ Розрядка тут і в усіх дальших цитатах наша. В.Д.

уможливлює для поезії Кленової, в стилістичному пляні, майже футуристичну модернізацію образів, для М. Ореста просто немислиму /нпр., "все віддзеркалить вічности екран"/, а в пляні онтологічному - надакцентування егоцентричних компонентів свідомости. Ніколи М.Орест не написав би:

Дивись, он я у простори віків
тобі узорний килим розгортаю .

У М.Ореста - образ іманентної природі духовости:

Рука задумана поволі пише
узори мідні в сонячних гаях /ст.34./

У Ю.Клена - ту саму образність суб'єктивізовано тим, що вона скеровується на психічний /не метафізичний!/ зміст індивідуальної свідомости людської:

Не пропаде тут жаден звук і порух,
і нашу радість, біль і мрій дурман
чиясь рука записує у зорях.

Не гльорифікація суб'єктивних ідей та емоцій людських через увічнення їх у макрокосмі, а навпаки - самознайдення людини, як духовної істоти, через вільний і гармонійний вступ її до макрокосму одуховленої природи - така є образна тематика Орестова:

В одінні світлім із снопом в руках,
як лілія, білієш ти в лугах.
Ти, ніжна, в літі розточилась теж;
повір: і ти, як літо, не минеш /ст.23 /.

Парадоксальність прикінцевого порівняння стверджує, що йдеться тут не про те емпіричне літо, яке минає щороку подібно до всякого іншого сезону, а про інше - "вічне" й "життєтворче" - літо, що немов просвічує крізь матеріяльну природу:

Воно прийшло, щоб душі нам спасти-
і від землі не хоче відійти /ст.23/.

Ти літа життєтворчого аннали
розкрий, прихильний серцем, і читай:
ти квіти зрип - тож від ..аєш чимало:
вони значущі є ініціяли
тих таїн непристуних - пам'ятай ! /ст. 18 /.

Так само онтологічно слід розуміти чи не всі - такі рясні в образності Орестовій - персоніфікації явищ природи, життя, часу:

Весна прокинулась і ощарилась /ст.92./

Котився час - і кожен рік, як злодій,
мій дух і серце тупо окрадав.
Минули трави, червень і погоди... /ст.52/.

Оця майстерність в артистичному комбінуванні абстрактної лексики з конкретною спричиняється до того, що навіть така найраціональніша з раціональних стилістична фігура, як алегорія, звучить у М. Ореста, невважаючи на свій сугубо маралізаторський присмак, якось свіжо й повнобарвно, наближаючись до найкращих зразків гелленської "гномічної" епіграми:

Вік юний і вік мужній

Щедра весна облила все дерево цвітом сліпучим.
Мало, як мало плодів осінь дбайлива збере /Луни літ,ст.18/.

Проте за найвище досягнення поетичної образности Орестової слід уважати ті описи одуховленої природи, де семантика містично - етичного уособлення сполучається з вишуканим блиском конкретних кольорів x/:

Ласкава мла вкриває тихий обрій:
сліпучий диск на ньому відгорів -
і ліс замислений в покорі добрій
на барви бронзи, злота і цинобри
смарагди шат своїх перемінив /ст. 35/.

Якби оця, сказати б, ювелірна строфа /порівн. "берегових грабів грезет і злотоглави" в "Праосені" М.Зерова/ була єдиним, що промовляло б за належність М. Ореста до київської школи неоклясиків, то й тоді це питання треба було б розв'язати в позитивному сенсі.

4.

Безумовно відкидаючи фантастичні /бо суб'єктивно-ілюзійні/ кореспонденції між барвами й звуками мови людської, слід проте визнати, що в поезії - в мистецтві словесному - назви та образи барв діють естетично лише через естетичне звучання відповідних слів і словосполук. Саме словесна інструментація скеровує увагу нашу на "барви бронзи, злота і цинобри", що

---

x/ Думки В. Міяковського про "бліді тони, акварельне, навіть пастельне оформлення" поезій Орестових /"Новий поет"- Голос, 1944,ч.19/166/ не поділяю і вважаю їх за викликану дещо однобічним вибором тематики в "Лунах літ".

правлять за досконалий взірець артистичної евфонії Орестової. Скільки можна вивести з хронологічних дат,x/ ця остання ви- являє тенденцію переходити від надто помітних і немов мідяних акордів алітерації та гомеотелевту /"подібнозакінчення"/, як от у поезії "У небо линучи високе ", 1932р.:

Я знав ганьбу і глум і гніт
....
долина ждана і жадана,
святна і радісно п'янка -
і знаю: дивний дар дістане
моя натомлена рука /ст.8/- xx/

до складніших і вишуканіших засобів гомеофонії та середозвукової рими, що менш кидаються у вічі, а проте надають цілому віршеві витонченої гармонійности:

Як сумно думати, що той полон солодкий... /ст.61,1944/.

Надто в галузі звуконаслідування евфонія Орестова досягає тієї консеквентної всеохопности - репрезентованої, примітом, Енеїдою Вергілієвою - що просякає вірш із першої аж до останньої фонеми і не лишає в ньому жадних "невтральних" звукосполук, не виправданих константним паралелізмом образу й звучання. Прислухайтесь, нпр., до симфонії свистячих і плавких в описі льодоплаву:

На озері скрес лід,
проснувся сафір рік /ст.3/,

або ж до непереверненої ономатопеїчности всіх без винятку - голосних і приголосних- звукових компонентів двохвірша:

Чи чуєш лепети і рокоти потоків,
що в них бринить луна прадавніх,райських років?
/ст. 61/.

В ритміці Орестовій цей момент звуконаслідування безпосередньо виявляється хіба що в логаедичних розмірах - в т.зв. павзниках - що серед них конче слід відзначити надзвичайно вдале збагачення української метрики комбінацією ямба з іоніком а-міноре /інакше кажучи, двохстоповий амфібрахій з заміною останнього ненаголошеного складу складом наголошеним/. Крім зазначеного вище ономатопеїчного "На озері скрес лід" /ст.3/,

---

x/ За деякі з них складаю щиру подяку М. Орестові.
xx/ Порівн. також заголовки обох збірок авторових:
"Душі літ", "Душа і доля".

цей розмір /що походить, до речі, від унікального на ґрунті російську поезію віршу О. Мандельштама "Сегодня дурной день", репрезентований в "Душі і долі" ще один раз-через очевидну функціональну відповідність свою до емоційної тематики твору:

Мандрівче, не йди, стань!
Твоя сдцвіла рань,
твої одгули дні
і сплять на глухім дні /ст.57/.

Проте в інших - регулярних - розмірах цей символічний звукопис ускладнюється і опосереднюється проблемою жанру. Подібно до всякого клясицизму, поетика М. Ореста виразно прагне однозначної пов'язаности розміру з певною жанровою тематикою, прагне канонізації певного розміру в межах певного поетичного жанру. Тим самим ритмічний звукопис твору океровується не на його індивідуальну тематику, а на тематичні риси логічно притаманні цілій жанрово об'єднаній категорії творів. Якби оця на диво послідовно - хоч, зрозуміла річ, не без спорадичних відхилів - застосовувана підрядність розміру жанровій диференціяції поезії була єдиним, що промовляло б за належність М. Ореста до клясичного стилю, то й тоді це питання треба було б розв'язати в позитивному сенсі. Адже саме в клясицизмі - і в самому лише клясицизмі - всі часткові проблеми поетики кульмінують і розв'язуються в пляні жанрової єдности та консеквентности твору. Тому й для артизму Орестового проблема жанрової єдности твору та жанрової диференціяції творчости /хоча б у межах дещо умовно визначеного "ліризму"/ є пробемою естетично домінантною.

5.

Протилежно до М. Зерова і М. Рильського, що в оригінальних творах своїх уживали гекзаметру й пентаметру лише спорадично і здебільшого з модернізованим жанрово-тематичним застосуванням x/ - М. Орест систематично культивує елегійний дистих в уже згаданій вище суто античній жанровій функції "гномічної" /чи то афористичної, чи то сентенційної/ епіграми. Попередників щодо цього

---

x/ Нпр.: Ключ у дверях задзвенів. Самота працьовита й спокійна
світить лампаду мою і розкладає папір.
Вбога герань на вікні велетенським росте баобабом,
по присмерковій стіні дивний пливе корабель.
Ніби крізь воду, вчуваються крики чужинців - матросів,
вітер прозорий мене вогким торкає крилом,
розвеселяє вітрила, гаптовані шовком гарячим,
і навіва з островів дух невідомих рослин.

/М. Рильський, Тринадцята весна/.

M.Орест мав в особі В.Свідзінського /збірки поезій "Вересень" 1927, і "Поезії", 1940/ і деякою мірою все ж таки в особі М. Зерова, як це виявляє такий вірш /надрукований в катеринославському часописі "Зоря", 1926, ч.15, і передрукований в "Наших днях", 1943/:

Трудно і вбого живеш чи, дитино людей земнородних:
сон оминає тебе, дума марудна тяжить.
Бачиться: кров твоя навіть – скупа та солона – поволі
в жилах негкучих пливе, – не зашумує, руда!...
Єсть на цім світі обранці щасливі, дзвінкі, безтурботні,
легко вином золотим піниться їхнє життя.
Скажеш: боги олімпійські зійшли поміж люд смутносский
скорбним жоріддям земним приклад високий з'явить.

Проте артистична досконалість його і кількох інших /надрукованих теж у "Наших днях", 1943/ дистихів М. Зерова не повинна заступати нам той факт, що ті дистихи, по-перше, прагнуть не тільки бути стилізацією під активність, а й сприйматись саме як стилізація, і це а-пріорі виводить їх поза жанрову систему клясицизму, індивідуалізуючи їх в аспекті віртуозної унікальности; а по-друге, вони репрезентують надто поширений в античності, про[таких]позиційно гібридний жанр, що є проміжним поміж епіграмою та медитативною елегією. Тимчасом у М. Ореста маємо найчистішу епіграму /в античному розумінні терміну/, чи вона буде вотивно-описового тематичного характеру, нпр.:

Літо настало – і царственні чари його обступили
душу воскреслу мою. Слава, о літо, тобі!
/Луни літ, ст.45/ –

а чи образний афоризм у найвужчому сенсі слова, нпр.:

Радість, як птиця, черкнеться об двері і далі полине;
горе, як звір, день і ніч бродить круг дому
/твого
/Луни літ, ст.19/ –

а чи нарешті метафора розгорнена на сентенційну алегорію, як от канонічний у своїй жанровій витриманості і стилістично-композиційній досконалості "Жнець" /Луна і доля, ст.60/:

Зором погаслим я поле життя свойого оглядаю:
колос пустий, а проте жнець мовчазний і блідий
косить уперто, з камінним обличчям, жито неплідне.
Женче суворий, не я винен, що колос пустий.

Ритмічна нормалізація гексаметру й пентаметру доведена в М. Ореста до остаточної бездоганности структури і значно перевищає ту відносно нормалізовану форму, якої М. Зеров уживав у

своїх віршованих перекладах, і яка за свого часу мов небо від землі відлежала від попередніх примітивних спроб українського гексаметру. М. Орест добре відчуває, що український гексаметр і пентаметр не є логаедами /чи то павзниками, чи то дольниками/ і не можуть ними бути, бо трохей сам із себе не дорівнюється ні спондеєві, ні дактилеві, а щоразу потребує для цього тієї чи тієї спеціяльної позиції. Тому за спондей можуть правити в українській метриці або два - хай далеко не рівносильні - наголоси поряд, або ж трохей перед виразною синтактичною павзою / чи з павзою посередині/. Порушення цього золотого правила /що його вперше сформулював був, стосовно до всіх слов'янських і германських мов, Тадеуш Зєлінський/ трапляється в М. Ореста виїмково рідко; навести можна початок поезії "Владар" /ст.105/:

З серця, людино, свого, з глибин його щонайглибших
владно світлого клич!...

Тут бо перший з двох трохеїв у гексаметрі лише незначною мірою виправдується через наявну, проте надто слабу павзу після "свого", а другий трохей, що припадає, до того ж, на напівенклітичне "його", не виправдується аж ніяк. Проте такого роду дефекти для М. Ореста не характеристичні, а характеристичним для нього є майстерне оперування словорозділом, цезурою й діерезою в їх конкретному співвідношенні з синтактичним розчленуванням речень, нпр.:

В ніжних обіймах зімкнулись минуле й майбутнє. О свято
слави всеславної! Смерть мертва. І всесвітнє життя /ст.108/

В галузі паристоримованого олександрину та шостистопового ямбу взагалі, здавалося б, небагато чого нового можна внести після артистичних досягнень М. Зерова й М. Рильського, не порушуючи принципів клясичної стилістики. Втім індивідуальна мистецька своєрідність М. Ореста визначається й тут цілком виразно. Його шостистоповий ямб є фразеологічно сконденсованіший і, сказати б, менш розлогий, менш наближається до синтактичних схем французького олександрину; ритм його - такий самий плавкий, проте звучить міцніше й патетичніше:

Як чорний корабель, у місто ніч вливає
і чорні води йдуть, вливаються безкраю
в покірні вулиці. Пливе потужне зло
і під напором хвиль у вікнах гнеться скло /ст.49/.

До індивідуального трактування цього розміру в М. Ореста належить енергійне вживання інверсії і т.зв. синтактичного переносу /enjambement /, зокрема в узагальнюючих сентенціях:

Шляхами битими не хочу я ходити
і правди у людей не буду я питать:
на роді людському лежить здавен несита
рокованість і знак нерадісних заклять /ст.64/,

а також певна тенденція до ритмічної ретардації в другому рядку двохстишшя, через уживання повноакцентового ямбу /без пірихіїв/, як от на початку поезії "Вересень" /ст.32/:

Спокою й кротости прийшла пора ясна,
зичливий поїть зір і вабить добрі душі...

Якщо в галузі шостистопового ямбу поетична творчість Орестова обмежується дальшим розробленням жанрової лінії медитативної лірики, вже широко репрезентованої в старших неоклясиків, то п'ятистоповий ямб, навпаки, становить той розмір, що його функціональним застосуванням М. Орест найбільше збагатив жанрову систему неоклясицизму. З одного боку, жанрова скерованість римованого і строфічного різновиду того розміру розгортається в М. Ореста в напрямку до лірично - патетичної поеми і кульмінує в його вже згаданому вище шедеврі - в поемі "Повстання мертвих". Не зупинятимемось тут на детальнішій аналізі цього нового величного вкладу неоклясицизму в скарбницю українського мистецтва і, разом з тим, виразного апогею релігійно-етичної думки авторової - він бо безперечно вартий спеціяльнішої та окремої критичної розвідки. Обмежимось тут стислою характеристикою жанрових рис другого різновиду того самого п'ятистопового ямбу - неримованого і астрофічного, скільки матеріял двох збірок поезій Орестових надзвичайно яскраво виявляє основні лінії жанрового розвитку. Маємо цілком виразне тяжіння до епічної тематики, і то по двох розгалуженнях. Одно з них - та сама афористична сентенція, яку ми вже розглядали вище в антикізуючому оформленні дистихової "гномічної" епіграми, і яку автор реалізує в принципово відмінній астрофічній структурі "білого віршу" з тією самою гранічною чіткістю та стрункістю:

Ми, земнородні, винні є сами
в своїх нещастях і своїй загладі,
ми є творці своєї долі, нам
на вільний вибір дано, що пустити
з душі до діяння: чи зле чи добре /ст.93/.

Друга жанрова лінія веде до епічної поеми з візіонарно - алегорійним сюжетом. Це починається з окремих епічних елементів у римованій ліриці, як от на початку однієї поезії, датованої 1934 роком:

Боявся я, що жах понурий крикне,
що закривавляться в оселях вікна –
і сталася біда, і крикнув жах,
і вікна закривавились в містах /Луни літ, ст.26/.

Згодом, 1938 року, постає вже начерк епічної поеми або, принаймні, спроба розгорнути апокаліптичну тему:

У книзі старовинній я знайшов
рукопису незнаного уривок
і прочитав його:
...“уже віддавна
громадились ознаки лиховісні:
дерева не цвіли, зникали квіти
з лиця землі і в пурпурових ризах
погрозливо палали вечори /Луни літ, ст.15/.

Але тема ще не достигла, і по 21 рядку оповідання раптом уривається:

На слові цим рукопис уривався.
Що це було? Грізна перестоisær?
Леґенда стародавня? Темна провість
незнаного нікому прозорливця?
І чим кінчалась гідна дива повість? /ст.16/.

Нарешті, в збірці "Душа і доля", маємо дві цілком довершені візіонарні поеми – "Видіння" /в дусі Дантових напівалегоричних візій/ і "Рятунок" – що з них надто друга вражає концентрованою драматичністю викладу і високим езотеризмом задуму. Не знати, чи міститься де в поезії українській таке конкретне /в розумінні візіонарної конкретности Едґара По/, прецизне і разом клясично-прозоре оповідання про надприродню подію:

Чоло
старий підвів раптово, поточився
і в дівчину відважну втупив очі;
холодні, вигаслі, старечі, майже
без виразу вони були, а втім
долонями закрились люди швидко:
їх погляд мозок наче розривав.

Здригнувся чорнокнижник; жовту п'ясть
підніс корчійним порухом, але
рука упала. Все кругом завмерло.
Нерушна і безмовна ждала діва.
Ще мить – і закрутився дикий вихор
навколо гостя темного, а постать
його рідіти бистро почала
в свистючій вирі вітровім – і враз
розтала. Вихор зник. Глибока тиша /ст.97/.

Поема "Видіння" хибує композиційно на надмірну розтягне-
ність опису "Лісів Живущих" і "лук нагірних" наприкінці, бо
це, нажаль, послабляє враження від попередньої пречудової
візії "Отця Убивства" і особливо виразного з артистичного
боку, справді дантеподібного оповідання про

скелет великий пса,
що на високім камені стояв.
То був скелет живий. Мене уздрівши,
здригнувся він ізгавкотом беззвучним
на мене кинувся. Безмежна лють
дивилася на мене із пустих,
чорніючих орбіт – але чомусь
не смів кістяк наблизитись.
Нараз
скелет собачий вочевидь почав
вкриватись шерстю – і німотний гавкіт
лунати став хрипким і злобним звуком.
Хвилина ще – і полум'я синясте
спахнуло на брудній, мохнатій шерсті
і вмить її пожерло. Знову гола
на мене кидалася снасть собача,
щоб обрости небавом шерстю знов,
яку повторно винищив огонь /ст.86/.

Високі й неминущі досягнення М. Ореста в царині афористично -
сентенційної поезії / так елегійним дистихом, як і білим
ямбом/ і в царині ліричної та епічної візіонарної поеми не
лишають сумніву, що й надалі творчість його розгортатиметься
переважна по даних жанрових лініях; за це, зрештою, промов-
ляє й послідовне спадання певних виключно ліричних елементів,
суттю чужих поетиці авторовій, проте ще виразно наявних у
датованих 30-ми роками та ще раніших творах. До того належать,
насамперед, безпосередні впливи ранньої лірики М. Рильського
/див. "У небо линучи високе", ст.8- 1932р./, далі - наслідування позаетичної символіки природи в Стефана Георге /див.
"Гроза" - Луни літ, ст.6 -1928р./ і, нарешті, невиразний відгомін
напівсимволічних течій українського передреволюційного "модернізму"
порівн., щодо цього, в "Лунах літ" такі немов дамські образи, як
от:

Опалових хмар величава фльотилія
спочила на обрії дальнім,
і літнього вечора лагідна лілія
у серці цвіла безпечальнім /ст.37- 1933р./,

або ж і в збірці "Душа і доля", як от:

І знов вона, скорботна поволока,
опала око. Кораблі шукань
не рвуться в путь – і радість густоока
не ллється в мислі, в їх розкриту рань /ст.42-1934р/.

Проте ці спорадичні пережитки передклясичного модернізму в поезії Орестовій вже не повертатимуть надалі, і, зрозуміла річ, не в них полягає неминуща вага поновлення неоклясицизму в сучасній поезії нашій.

6.

Цілу творчість Орестову немов червоною ниткою пронизує певність містично - спіритуальної сили слова:

> Порив, що ним живе душа моя,
> в слова магічні замикаю я /ст.41/.

Ця "магія слів" може розкриватись в емпірично-психологічному пляні, в пляні "чорної магії", - як непоборна влада підсвідомого в індивідуальній психіці людській:

> Не треба
> про безголов'я ширше говорити:
> заглиблюючись мислями в нещастя,
> ми їх тим самим кличемо до себе /ст.95/.

Проте для поета ота емпірична дійсність підсвідомого й напівсвідомоно є лише відбликом ідеальної найвищої дійсности, і оп,ящення - "біла"- магія слів полягає в "радісній готовості" їх -

> багатства не таїти, а віддати
> все на послуги задумам своїм /ст.77/,

себто створити космічну візію в свідомості мікрокосму через абсолютну естетичну вартість мистецтва:

> І ще буває: при зусиллі творчім,
> що прагне форм набути, не слова,
> а тільки слів видіння блискавичні
> проносяться в свідомості твоїй.
> Видіння слів, що ще не народились
> і, може, не народяться ніколи -
> не закріпити їх і не згадати,
> прийшли з незнаного, пішли в незнане.
> Але яке тепло вони лишають
> по благосних одвідинах своїх... /ст.78/.

Пов'язана з цією високою концепцією мистецтва слова невсипуща праця Ореста коло устійнення й збагачення української літературної й поетичної лексики є надто очевидною, щоб оцінювати її тут детальніше. В цьому напрямку, доводиться побажати поетові хіба --що більшої рішучости щодо естетизації віршованого вислову, ще чіткішого піднесення його понад невтрально-коректв-

ний рівень мови загальнолітературної, консеквентнішого прос[illegible]
віршованого тексту лексемами вишуканими й рідкісними, як от у
поемі "Видіння":

Отож побачити мені судилось
того, чиї понурі, люті слуги,
ярливо виполчившися на все
благе, будуюче, сумирне, чисте,
вели війну жорстоку в тих долинах,
з яких походив я, і, злобом ожні,
моє життя і душу талували /ст.85/.

Зокрема в галузі поетичної образности хочеться бачити
менш ексклюзивну перевагу гармонізаційних тропів супроти тропів
антитетичних; вражає, примірoм, чи не цілковита відсутність т.зв.
"оксюморон" - сполуки контрарних за літеральним сенсом своїм
семантем, що вона оптимально відповідає до кількаплянового
метафоричного трактування зовнішньої природи, починаючи з
"синьої квітки" німецького романтизму.
Проте ці стилістичні деталі не повинні впливати на домінан-
тну концепцію мистецької творчости Орестової - на той "магіч-
ний ідеалізм"слова, який автор поділяє з Новалісом, і який,
реалізуючись у послідовно клясичній образності Орестовій,
спричиняється до своєрідної й чітко окресленої позиції його
творів у межах українського неоклясицизму. Творчість М. Ореста
стосується до творчости обох корифеїв київської неоклясики,
як творчість Фрідріха Гьольдерліна, така клясична стилем і
спіритуально-релігійна мотивами, стосується в межах німець-
кого клясицизму до попередньої і, в онтологічному пляні,
відмінно скерованої творчости Шіллера й Ґьоте. Не є випадковою
предилекція М.Ореста, як перекладача, саме до поетичної твор-
чости Гьольдерлінової, так само що й його ж таки - проблема-
тичніша щодо наслідків - предилекції до лірики Райнера Марії
Рільке. Але ці проблеми потребують спеціяльнішого досліду.

Липень-серпень 1946.

-----oOo-----

ВІКТОР ПЕТРОВ

ПРОБЛЕМИ ЛІТЕРАТУРОЗНАВСТВА

ЗА ОСТАННЄ 25-ліття /1920 - 1945/ж/

I

Смерті М.Коцюбинського /1913р./, Лесі Українки /1913р./
та Івана Франка /1916р./ створюють природню межу, що
відокремлює два етапи в розвитку української літера-
тури XX ст.
Розмежування двох генерацій в українській літературі
20-их років сталося з безпосередньою і разом з тим
майже невідхильною необхідністю після революції 1917р.
Олесь, Мик. Вороний, Мик.Філянський, Вол. Самійленко
без боротьби здали свої позиції і відійшли вбік. Непо-
мітно для себе самих вони опинилися осторонь широких
шляхів літературного процесу. Їх поезія дуже швидко
перестала бути актуальною. Чітка борозна відокремлює
два літературні покоління - покоління тих, що творили
українську поезію на початку століття, і покоління, яке
прийшло їм на зміну.
Перемога нових літературних напрямків означала остаточну
поразку колишніх. Коли Микола Вороний повернувся з емі-
грації, вже за кілька місяців перебування в Києві стало ясне,
що йому доведеться задовольнитися скромним становищем лі-
тературного пенсіонера. Над ставком у лісі в Будаївці під
Києвом, повернувшись на Україну, доживав віку, хворіючи
на сухоти, Во Самійленко. На Лук'янівці учителював
Ст. Васильченко, мовчав у Вінниці Вал. Тарноградський,
у Запоріжжі завідував музеєм Мик. Філянський.
"Олесь не витримав огняної проби нової революції, не
впорався з її мистецькими завданнями",- писав на початку
20-их років Зеров. "Мусимо визнати його порівнюючи бід-
ність на літературні стимули та громадські враження. Тут
немає ні спеціяльної літературної освіти, ні глибоко пере-
житих впливів ідеологічних, ні практичної роботи і плянів,
як у Коцюбинського". "Ефектна і барвиста, вона /лірика
Олеся на громадські теми/ відбивала російську поезію

ж/ Розвідка виголошена була як доповідь на спільній кон-
ференції груп історії та теорії літератури і мовознавства
Української Вільної Академії Наук 4.березня 1946р.

80,90, 900 років" /М.Зеров. По джерел.1943, ст.231/.

Такий самий присуд виголосив Мик. Зеров і Самійленкові. "Самійленко видається нам трохи блідим і анемічним, в ньому замало вибухового матеріялу, його емоція не має індивідуального зафарблення і вірш у нього не дивує нас ні раптовим піднесенням, ні мальовничим епітетом, ні безпосередністю" /ст. 218/.

Спроба реставрувати в першій половині 20-их років етнографічне народництво, "плужанська"[x/] спроба реконструкції просвітницького просвітянства натрапили на різкий і рішучий спротив. "Памфлети" Мик. Хвильового лишилися для нас яскравою пам'яткою жорстоких боїв, що точилися в літературі в середині 20-их років між реставраторами народництва і тими, що народництво заперечували.

2

Перед літературою, мовою і літературознавством стояли тотожні завдання.

Історично 20-30 роки мусіли завершити перехід з етнографічно-народницьких позицій на національні, ствердити заперечення перших і розкриття других. Народ консолідувався в націю. Етнографічний провінціялізм перетоплювався в органічну суцільність національної акції. Подолання провінціялізму на всіх ділянках культурного і суспільного життя,- ось що було написане на прапорах носіїв ідей нового часу.

В галузі <u>мови</u> в 20-30 роках справа йшла про етапи завершування процесу формування єдиної літературної мови. Хоч процес поширення літературної мови в національних масштабах <u>територіяльно</u> і лишився недоведеним до кінця і літературна мова не опанувала всього географічного простору, на якому жив український народ, все ж таки "переднаціональний", "етнографічний" етап, етап словника Уманця й Спілки або ж етнографічно-мовного словника Дм. Яворницького був остаточно перейдений.

20-ті роки розв'язали основну проблему в галузі мови; колосально збагатили літературну лексику мобілізацією живої мови; нормалізували й усталили літературну мову, уніфікували правопис і виробили фахову наукову й технічну термінологію. Ціла армія т.зв. "редакторів мови" або "літредакторів" працювала над запровадженням устійненої літературної мови в мовну практику. Етап, на якому кожен учений або письменник писав свої твори власним правописом і керувався власними уявленнями про структуру й норми літературної мови,

---

x/ "Плуг" - організація селянських письменників 20-их років. С.Пилипенко - голова "Плугу".

обґрунтованими посиланням на місцеві етнографічні діялектизми,- цей народницький, перенаціональний етап мовного провінціялізму відійшов безповоротно в минуле.

Отже, протягом 20-их років низка важливих завдань була розв'язана: в українській літературі стався різкий злам, вона перестала бути провінціяльним відгуком російської; в галузі мови була переможена льокально - етнографічна провінціяльність і процес урегулювання та устійнення єдиної літературної мови був остаточно вирішений.

Так стояла справа з мовою і літературою. Приблизно так було і з літературознавством.

3

Наші попередники говорили про розвиток і поступ. Для нас слово еволюція вже втратило свій смак. Ми говоримо не про проґрес, а про катастрофи або кризу. Ми цінимо розмежування, а не компроміс; заперечення, а не погодження. Посилання на тисячолітнє існування народу перестало для нас грати ролю переконливого арґументу і це відповідає реальному становищу речей, бо навіть саме існування народів за наших часів перестало бути незаперечуваним фактом.

Народництво стало анахронізмом. Воно збанкрутувало, і найменше не відповідаючи завданням, висуненим суворою дійсністю. Черговою проблемою українського літературознавства на порозі 20-их років стало розмежування двох напрямків: народницького і а-народницького та антинародницького.

Щоб з полемічною гостротою підкреслити відмінність своїх позицій і позицій, які обстоювали народники, представники анти-іа-народницького напрямку вдало використали цитату з статті С. Єфремова "В поисках новой красоты" /рос.мов., Киев. Стар., 1903р./ . Обороняючи розуміння українського письменства, як письменства специфічно селянського, С. Єфремов виступив у цій статті проти ініціяторів переходу української поезії до мотивів і форм загальноєвропейської лірики. "Модное, то оно модное, да все ж как будто неловко: демократическая, "мужицкая" в лучшем значении этого слова литература, и вдруг символизм, декаденство. Нет, уж Бог с ним, с этим новым направлением. Да минует нас чаша сия!" /Киев.Стар., 1903, X, ст.113 /.

Досить тільки цієї невеличкої цитати, щоб уявити собі специфіку суперечки і провідні лінії розмежування. Ідея провінціяльної етнографічности і замкненої ізольованости в межах певної соціяльної кляси, ототожненої з народом, трактування українського письменства, як властиво демократичного і саме селянського і, відповідно до того, принципово неґативне ставлення до европеїзації української літератури,- таке було коло тих ідей, що їх обстоювали представники народницького літературознавства з С.Єфремовим

на чолі. "Давні народники, що опинилися на межі нового віку, які проповідували мирну культурну роботу на селі-учителі, агрономи, лікарі, кооператори, що займалися поруч і літературою - усі вони твердо трималися принципа служування мистецтва народові, не припускали іншої поезії, окрім поезії "гражданской скорби" й до того ж в загальноприступній, близькій народу, тобто селянству формі", писав Ол. Білецький з приводу вище наведеної цитати.ж/

Европеїзацію української літератури і розрив з провінційним наслідуванням російської обстоювали представники протилежного напрямку. Вони були проти спрощеного, вульгарного демократизму в літературознавчих оцінках, проти а - естетичного зрівняльництва в ставленні до письменників. На їх погляд, селянськість письменника ще не була аргументом, який промовляв або не промовляв би на його користь.

Вони були принциповими ворогами провінціялізму. Вони не вважали просвітянство за безпосереднє завдання української літератури, а просвітництво за настановчу її засаду. Боротьба з народниками була боротьбою з представниками напрямку в літературознавстві, який відповідав етапові в суспільно - громадському житті, вже перейденому. Це була боротьба двох світоглядів. В основу загальнотеоретичних настанов було покладене поняття епохи, хоч і без того, щоб запровадити його послідовно в літературознавчу практику, або ж цілком і до кінця усвідомити ті логічні висновки, до яких мусіло призвести його визнання.

З сказаного видко, як чітко в 20-их роках розмежувалися ці два літературознавчі напрямки. Проблема розмежування була розв'язана, але до кінця доведена не була. Зрештою в українському літературознавстві, особливо в другій половині 20-их років, склалася своєрідна компромісна ситуація.

Жаден літературознавець, навіть С. Козуб або Ів. Лютий, не писав більше розвідок у дусі народницької публіцистики С. Єфремова, але разом з тим провід цілком належав йому. На протилежність до письменства, в літературознавстві проблема керівництва була розв'язана на користь старшої, а не молодшої ґенерації. Головою Історико-Літературного Т-ства при УАН був Сергій Єфремов. На обкладинці неперіодичного збірника "Література", який мусів був стати трибуною антинародницького літературознавства, стояв підпис С. Єфремова, як головного редактора.

Так накреслилася двоїстість у взаєминах між представниками двох напрямків: при певному розмежуванні разом з тим-контакт; при виразній взаємній опозиції - співробітництво; замість боротьби-мовчазно вироблений модус мирного співжиття,

---

ж/ А. Белецкий. Новая укр. л-ра. Антология укр. поэзии в р. перев., 1924, ст. 12.

повільне затихання полеміки.

Таке компромісове становище призвело до того, що більшість літературознавчих проблем лишилася нерозв'язаною.

4.

На порозі 30-их років перед літературознавством стояло зовсім чітке і виразне завдання: ліквідувати компромісну ситуацію і довести до кінця розмежування обох напрямків у літературознавстві.

Та цього не сталося.

Більше того, наступ на початку 30-их років проти літературознавства 20-их років призвів до більш ніж своєрідних, майже парадоксальних наслідків.

З кону сходять як представники "чистого" народництва, спадкові, так би мовити, носії традиціоналістичного народництва в літературознавстві, так, у свою чергу, за деякий час і представники протилежного напрямку /антинародницького/. Ні ті, ні ті не затримують позицій, які вони займали в роки 1924 - 1929. Кермо проводу переходить у руки представників напрямку, який, в застосуванні і в аспекті 30-их років, годилося б означити, як неонародництво.

Відповідно до сказаного, ситуація в літературознавстві з початку 30-их років складається так. С. Єфремова усунено. Традиціоналістичному родинно-гуртковому народництву Єфремова, як і антинародництву Зерова, Филиповича або Драй-Хмари більше не має місця в царині літературознавчих студій. В чільних ролях на літературознавчому фронті з'являються, з одного боку, колишні апологети модернізованого просвітництва та просвітянства, а, з другого боку, ті, що в боротьбі двох напрямків на попередньому етапі, в 20-их роках, весь час вагалися між ними обома. Маємо на оці, з одного боку, Сергія Пилипенка і Ол. Дорошкевича, з другого.

С. Пилипенко був у ці роки /поч. 30-их років/ директором Інституту Т. Шевченка в Харкові; Ол. Дорошкевич - його заступником і директором київської філії. "Плужани" брали реванш. Десять років перед цим С. Пилипенко з його модернізованим народництвом зазнав в ідеологічних боях жорстокої поразки. Тепер Пилипенко виступив у ролі безапеляційного диктатора. Селянський демократизм народників був проголошений фундаментом нової ортодоксії.

Поруч з С. Пилипенком, як сказано, виступав Ол. Дорошкевич, який, змінюючи прапори і варіюючи барви, намагався продовжити в 30-тих роках ту саму компромісну лінію вагань між народництвом та антинародництвом, яку він обсідав і в 20-х роках. Носій течії, яку ми наважились би означити, як течію "компромісового народництва" /на відміну від традиціоналістичного, безкомпромісового/, Ол. Дорошкевич, як і завжди, потребував на когось спиратись. Якщо не на С. Єфремова або ж на Ан. Лебедя, як досі, то

на Шабліовського і Колесника. Йде справа про варіанти
компромісу. На попередньому етапі - компромісу між Єфре-
мовим та Зеровим; на даному - між плужанським неонародництвом
С. Пилипенка і войовничим, активізованим неонародництвом
Шабліовського - Колесника.
Для останніх, як і їх наступних товаришів і спільни-
ків, народницькі ідеї в літературознавстві були далеко
ближчі, соціяльно приступніші та зрозуміліші, ніж будь -
які інші. Не переоцінюймо їх фразеологічної боротьби проти
"єфремівщини" або "неоклясиків". З їх боку не були лише шу-
кання шляхів для самоствердження і взаємопогодження,- так-
тичний хід, щоб ленінське визначення Чернишевського, як
"революційного демократа", сполучити з визначенням україн-
ської літератури, успадкованим від Єфремова, як літератури
принципово демократичної. Далі не пішли, і в цих межах да-
ються всі історично - літературні характеристики, що фігуру-
ють в усіх статтях, вміщуваних у збірниках і в пресі протя-
гом цілого десятиліття.ж
З цього погляду надзвичайно характерна та концепція
Шевченка, як попередника Леніна, яка лягла в основу книжки
Є. Шабліовського про Шевченка. В умовах руйнації всіх ку-
мирів для кожного правовірного представника неонародництва
30-их років ця концепція повинна була здаватись особливо
привабливою своєю простотою та очевистою переконливістю. Що
могло бути ясніше? Шевченко - попередник Леніна... Логічна
схема будувалася дуже просто. Характеристиці Леніна, як
ідеолога пролетаріяту, відповідало визначення Шевченка, як
ідеолога передпролетаріяту. Є. Шабліовський розвивав далі
думки А. Річицького.
Від Шевченка до Леніна,- так малювали співробітники
і новий директор Інституту Шевченкознавства, Є. Шабліовсь-
кий, схему історико-літературного процесу, що мусіла була
поєднати національний момент з соціяльним, націоналізм
з комунізмом і яка незабаром була демаскована, як вияв "скрип-
никівського" націонал-більшевизму.

ж/ Наводимо кілька прикладів. Про Франка: "Великий україн-
ський поет революціонер - демократ/Тичина/ /Літ.Газ.,23 -І-
-40/. Про Щоголева: "Щоголів не належав до лав революціо-
нерів-демократів, але...", "Паростків критичного реалізму
досить, щоб не виносити Щоголева на задвірки літератури"
/Перепилиця/ /Літ.Газ., 10-ІІ-40/. "Збірка Шевченка відзна-
чалась своїм ідейним демократичним змістом... Об'єктивно
кажучи, поезія Кобзаря відогравала революційну функцію
/Є. Кирилюк/ /Літ.Газ,10-ІІІ-40/. Фактичний "єфремівський"
характер цих назовні нібито [illegible] модернізованих твер-
джень не підлягає і найменшому сумніву.

Апологети неонародницького егалітаризму ставили Тесленка на один рівень з Коцюбинським, Павла Грабовського поруч з Лесею Українкою. В реєстрі українських письменників фігурували Ганна Барвінок, Гр. Григоренко, Ол. Кониський, Дніпрова Чайка, П. Грабовський, Тесленко, Марія Миронець. Мик. Плевако носився з пляном видання <u>повної</u> збірки творів Ганни Барвінок. Року 1940 Академія Наук УССР видала під редакцією акад. Ю. Соколова збірник "Колхозних поетів". Це було цілком послідовно з погляду на українську літературу, як літературу загально-приступних форм.

Народники свідомо обмежували творчу функцію українського мистецтва рамками етнографічної автаркії. Митців, що їх значення переростало ці межі, оголошувано антинаціональними і з реєстру українських митців виключувано. Левицького, Боровиковського, Репіна, Ге, навіть Нарбута брали під сумнів.

В <u>літературознавстві</u> виходили з засади тотожности понять " мова - література - народ". Література не - народною мовою не вважалася за народню. Гоголь був зрадником, як і всі інші українські письменники, що не писали народньою мовою, починаючи з Наріжного.

Приклад Сковороди аргументував за необхідність ревізії. Бор. Ольхівський, рецензуючи р.1934 книжку Чижевського про Сковороду, писав: "Тепер, коли відійшли цілком до минулого побоювання за майбутню долю української мови, як органу культурного життя, можна подивляти оригінальність і барокову пишність мови Сковороди, не вважаючи на перевагу в ній церковно-слов'янського елементу і деяку засміченість русизмами. На покоління, що за "повноправність" живої української мови мусіло боротися, мова Сковороди робила прикре, майже болюче враження" /"Ми", 1934, III, ст.215/.

„Літературна мова не мусить бути обов'язково близькою до народної",- твердить Дм. Чижевський в своїй "Історії української літератури" /1942 р./, що означає розрив з народницькою концепцією історико - літературного процесу.

Уже при першій появі "Історії української літератури" С. Єфремова намітилися контури протилежного напрямку. Проти єфремівської концепції української літератури виступив Вол. Дорошенко. В своїй рецензії на "Історію літератури" С. Єфремова він вказував, що зовсім не вся українська література була народницькою, що поруч з народницько - демократичними течіями співіснували в українській літературі інші, консервативні тощо.

Барок,- це був найкращий аргумент проти позаісторичної концепції народників. Митці і мистецтвознавці вели перед. Відродження барокка почалося в мистецтвознавстві і мистецтві. Творчість Нарбута була яскравим фактом цього нового відродження. Для літературознавців, що брали участь бароккового

у "бароковому гуртку" Нарбута /Павло Зайцев, А. Ніковський, Мик. Зеров/, ця причетність до "культу барокка" означала необхідність духового звільнення від ланцюгів народницьких літературних і літературознавчих схем, необхідність перенесення ідеї "барккового відродження" з мистецтва також і в сферу літератури. Ми не сумніваємося, що в аспекті цих "нарбутівських" зв'язків і поетично - літературознавча праця Зерова ,як "метра неокласиків", мусить бути оцінена з погляду її "барокковости".

Перехід літературознавців на барокові позиції означав переоцінку цінностей. У тім числі й Шевченка. "Варшавське" видання творів Шевченка під редакцією Павла Зайцева / за участю Дм. Чижевського, Є. Маланюка та інших/ було спробою показати не народницького, а "баркового" Шевченка, Шевченка не як селянського, а як европейського письменника.

Однак - і цього не треба забувати - проблема створення поняття "літературного барокка" була остаточно розв'язана в конкретному застосуванні до історії української літератури тільки в 40-их роках. І це зробив Дм. Чижевський. В своїй, уже згадуваній вище книжці він писав: "Саме поняття літературного барока увійшло в науку лише недавно, по світовій війні. Поняття "барок" прикладали раніше лише до сфери пластичних мистецтв /архітектури, скульптури, малярства/. Лише пізно помітили, що й стиль інших мистецтв /музики, літератури/ має спільні риси зі стилем мистецтв пластичних" /ст.42/. "Не маючи певного погляду на українську барокову літературу /17-18вв./, старша українська історія літератури не могла помітити в її формі та змісті ніякої внутрішної єдности... Старші історики української літератури та культури міряли ідеологічний зміст барокової літератури маштабами свого власного часу. Тому то цю літературу й засуджували, як далеку від життя, чужу інтересам народу" /ст.42/.

Що мова Гоголя є типова українська баркова мова, це стало нам ясно тільки тепер. Тільки р.1943-44 розгорнулася дискусія довкола Гоголя. І хоч вона проходила значною мірою все ще на рівні і в рамках народницької аргументації, але вже остаточний висновок про необхідність включити Гоголя до реєстру українських письменників означав вихід за межі дотеперішньої панівної схеми.

Та на сьогодні треба визнати, що проблема перегляду реєстру письменників, укладеного з народницьких позицій, лишається ще тим часом цілком нерозв'язаною. Якщо припустити, що літературознавство нарешті перейде з позицій Єфремова на протилежні, то цілком зрозуміло, що реєстр українських письменників виглядатиме інакше, ніж на попередньому етапі.

"Раціоналістичний розум " /ratio rationalis/ не завжди збігається з "історичним розумом" /ratio historica/. Спроба народників побудувати свою раціоналістичну схему історико - літературного процесу різко розійшлася з розумом історичного процесу. Історія діє часто за власними законами. Та історизм нашого часу не має нічого спільного з тим "реалістичним історизмом", що в другій половині I9 ст. виріс із заперечення "романтичного мітологізму" першої половини XIX ст. і для якого історія була сукупністю реальних подій, сумою фактів.

Порівнюючи "Исследования" Вол. Перетца, "Історію літератури" Грушевського та "Історію літератури" Дм. Чижевського, не важко помітити між ними істотну різницю. Волод. Перетц у своїх "Исследованиях" переважно публікує нові, доти неопубліковані матеріяли. "Історія літератури" М.Грушевського значною мірою носить хрестоматійний характер; вона розростається на рахунок впровадження в текст переказуваного і перекладеного матеріялу. Чижевський воліє організувати матеріял. "Я схиляюсь до структуралізму" - визначає Чижевський свої методологічні позиції в літературознавстві /ст.3./. Він виходить від образу епохи. Для нього важать не факти в їх множинній роздрібненості, а система фактів в їх взаємопідпорядкованості центральному поняттю епохи.

Ідею "епох" або "циклів" першим підніс в українському мистецтвознавстві - незалежно і майже одночасно з Шпенглером акад. Ф.І.Шмідт в доповіді, виголошеній ним р.I9I9 в Київському Українському Науковому Т-ві. Ол. Грушевський заявив тоді про методологічну неприйнятність поглядів Ф. Шмідта. В обороні виступив П. Зайцев.

Та ідея епохи в цей час уже носилася в повітрі. Вона стала, між іншим , однією із складових ідей у системі поглядів того кола літературознавців, що, як письменники, були об'єднані в гурток "неоклясиків". В межах гуртка була з'ясована безпосередня зв'язаність поняття "епохи" з поняттям "історичного антитетизму", функція негації, прямого заперечення, як принципу, що визначає основи формування історичних світоглядів, які історично приходять один на зміну одному. Посилаючись на Рильського, цитує Юрій Клен у "Проклятих роках" гурткову тезу про розвиток "філософеми з мітологеми", що визначала для членів гуртка ясну свідомість фольклорних основ їх літературознавчих та історіософічних концепцій. І месіяністична віра в "український літературний ренесанс" була тільки завершувальною ланкою в процесі розкриття поняття "епохи", як літературознавчої категорії.x/

---

x/ Пор. згадку про "нову діяметрально-протилежну добу в історії української духовости" у Бориса Ольхівського /30-ті роки/.

Підчас "літературної дискусії" /середина 20-их років/ в публічних виступах Зерова і - через Зерова - Хвильового ці гурткові і замкнені ідеї були винесені на увагу широкого загалу. Та, відповідаючи в статті "Перед судом методолога" на запитання Ст. Гаєвського, Зеров ухилився від того, щоб розкрити повністю суть поглядів. "Знов таки - що це за циклічна теорія? Що за всецілюща панацея має бути українській літературі від тих циклів?"- запитує Зеров і зауважує :"Ці теоретичні міркування й історичні прогнози лежать в обсягу віри ", "пояснення до них не можуть внести в них тимчасом цілковитої ясности" /Життя і Революція, 1926, VII, ст.85/.

Тільки в 40-их роках ці "теоретичні міркування" "з обсягу віри" перейшли в практику літературознавства і згадувана книга проф. Дм. Чижевського, що виникла незалежно від попередніх концепцій, показує всю структурну плідність антитетичної аналізи історичного процесу, якщо він розчленовується за епохами/ "середньовіччя", "ренесанс", "реформація", "барокко" і т.д. Від проблеми "поступу" літературознавство перейшло до розмежування епох, розглядуваних в їх протиставленні.

Антитетичний принцип у зміні епох розкритий в„Історії літератури" Чижевського якнайвиразніше. Ось як Чижевський характеризує зміну епох за принципом заперечення - від середньовіччя до ренесансу та від ренесансу, через реформацію, до барокко. Авторитетові"Біблії"Ренесанс протиставив авторитет "античности", теоцентризмові -антропоцентризм, теології - філософію, всемогутності Божій - всемогутність сильної людини. "Бог є Господь, людина - раб", - твердило середньовіччя; Ренесанс висунув протилежну ідею магічного опанування людиною духових сил природи.

Реформація знову повернула значення біблії, але біблії, тлумаченій не церквою, а власним розумом людини, незалежно від церкви. Барок дає "синтезу", сполучення культур середньовіччя /Готики/ та ренесансу. "Культура барока, не відмовляючись від досягнень епохи ренесансу, повертається в багатьох пунктах до середньовічних змісту та форми: замість можливої простоти ренесансу зустрічаємо в бароку ускладненість готики; замість антропоцентризму, поставлення людини в центр всього в ренесансі зустрічаємо в бароку виразний поворот до теоцентризму; замість звільнення людини від пут соціяльних та релігійних норм бачимо в бароку знову значне присилення ролі церкви і держави" /ст. 43-44/.

Українське літературознавство виходить на простір загально - світової проблематики!

І, нарешті, остання проблема - проблема "потебніянської спадщини". Проблема потебніянської спадщини - це проблема зв'язків фолкльору і літератури, проблема переходу від "фолкльорного образу" до "поетичного", проблема побудови історичної поетики .

Створений у Харкові на початку 20-их років "Потебніянський комітет" /О. Ветухов, В. Харціїв, Б. Лезін і т.д./ зробив спробу реставрувати Потебню. Довкола Потебні і виданого Комітетом твору Потебні "Мысль и язык" розгорнулася дискусія. Некритичному реставраторству Потебні була протиставлена вимога критичного підходу до потебніянської спадщини і, насамперед, заперечення того значення "Мысли и Языка", яке учні Потебні надавали цьому творові, що був тільки конспективним викладом поглядів Гумбольдта, Льотце і Штайнталя, який зробив Потебня, як професорський стипендіят, під час відрядження закордон на початку своїх наукових студій.

Помилки апологетів Потебні 20-их років, в тім числі і Бор. Навроцького, автора великої книги "Мова і поезія", полягала в тому, що вони воліли безпосередньо перейти від "мови" до "поезії", тим часом як для Потебні це був не двоступневий, а триступневий процес: від мови до фолкльору і вже від фолкльору до поезії. "Проблема мислення в співвідношенні з мовою, а так само синтакси в її історичному розвитку була не під силу його послідовникам", - слушно зазначив у статті про Потебню Б. Філін /"Язык и мышление", 1935, III-IV, ст.122/.

Досліджуючи фолкльорні образи, Костомаров досліджував їх зв'язки між собою. Потебня вказав, що за зв'язком пісенних образів треба шукати зв'язків уявлень - геніяльна вказівка, побіжно, майже ненароком, кинена Потебнею в примітці, але яка вирішує суть справи. Адже ж у фолкльорі "поезія" безпосередньо пов'язана з ідеологією". Історична поетика в літературознавстві може бути побудована тільки при умові, якщо цілком чітко і конкретно зрозуміти, що "поезія" й "мислення" первісно в фолкльорі були тотожні.

Значення Потебні полягає зовсім не в тому, що він вказав на аналогію між внутрішньою формою слова і поетичного образу, як гадали "потебніянці", а в тому, що він чітко усвідомив основоположний для історичного розуміння фолкльору факт, що фолкльорні образи в своїй генезі склалися на тому етапі мовного розвитку, коли граматичні категорії були ще недиференційовані, отже на етапі ще нерозвиненого речення. Для Потебні був цілком ясний зв'язок творення мітів, зв'язок "мітичного мислення" з процесом утворення "граматичних категорій".

Проблема фолкльорних основ поезії, переходу від мови до фолкльору і від фолкльору до поезії, проблема побудови історичної поетики лишається одним з чергових завдань українського літературознавства.

К.

КОЛИ З'ЯВИЛАСЯ НА УКРАЇНІ ЛЮДИНА?

Коли почалося заселювання просторів України? Звідки ці оселенці взялися? Про цей давній час жодних записів не лишилося. Та й не могло залишитися, бо йдеться про дуже давні часи - яких 300 тисяч років перед Христовим народженням. Лише наша мати - земля переховує деякі рештки з тих вогнищ, що коло них грілася людина, знаряддя, що ним вона працювала, і кістки тварин, що їх вона спожила. Ці предмети виразно розповідають про життя людини за тих давніх часів і заповнюють загублені сторінки історії нашої батьківщини. Нещодавно селище найдавнішої людини на Україні виявлене було на березі р. Дніпра біля с. Кодака на Запоріжжі. Село Кодак лежить 10 клм. на південний схід від Катеринослава. Селище найдавнішої людини було знайдене в 1932 році А. Добровольським і частково розкопане Т. Теслею в 1934 - 35 рр.

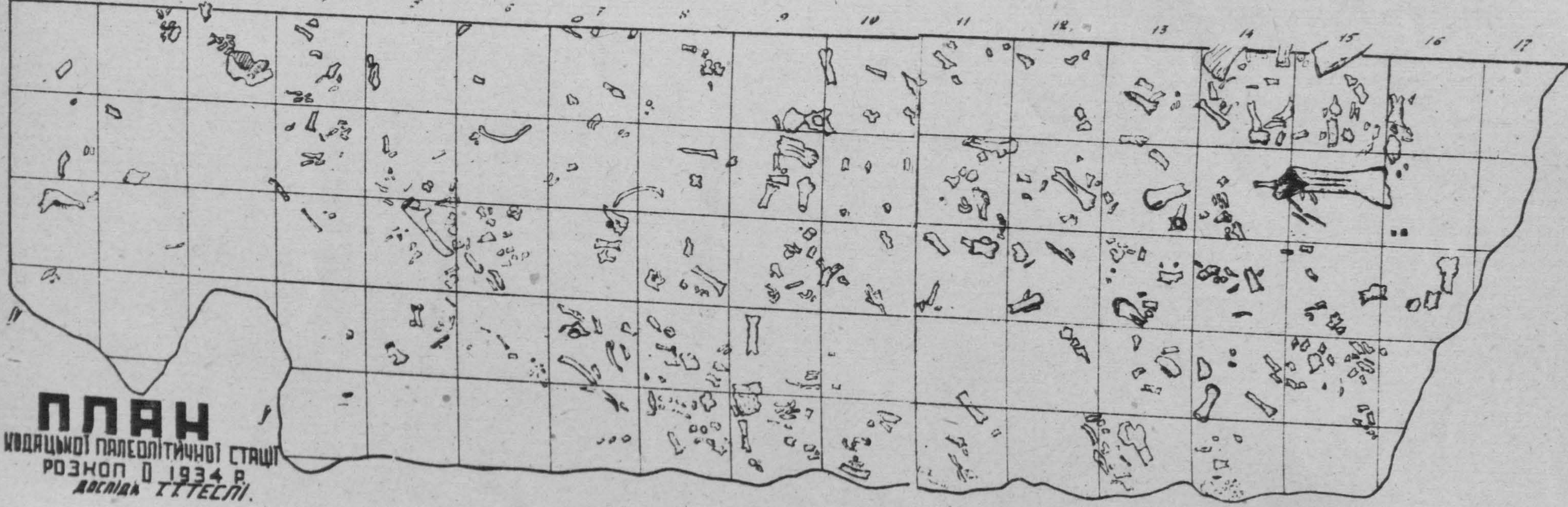
Селище лежить в основі сірозелених суглинків, давніших за яровий алювій. Прикрите воно льосом 5,7 мтр. завгрубшки і виявлене в розмитому стані. Грубина шару кісток і кременя 0,8 - 2,4 мтр.

Геологи Лепікаш, В. Громов та І. Підоплічка визнали, що вік озерно - річкових покладів балки старший, ніж дніпрова морена, і відповідає початковій фазі дніпрового зледеніння.

На місці селища виявлено багато кісток різних тварин, що їх людина споживала: великого слона - мамута / Elephas prim. trogontherii /, дикого коня / Equus equus /, бізона / Bison priscus /, гігантського оленя / Cervus giganteus /, звичайного оленя / Cervus elaphus /, північного оленя / Rangifer tarandus /, лева / Felis leo /, ведмедя / Ursus arctor /, гієни / Hiaena crocuta /, вовка / Canis lupus /, рудого вовка / Cuon sp. /, лисиці / Vulpes vulpes /, бобака / Marmota Bobak /, водяного щура / Arvikola amphilius /, зайця / Lepus sp. /.

Зі знарядь праці трапилися: кремінні вістря, пластини "Левалюа", шкрябла, ножевидні платівки, широкі платівки та пірамідальні нуклеуси - диски, що з них сколювано те креміння. Виявлено кістки з нарізками і "ковадло" - кістка для оброблення кременя. Від багаття залишився вугіль. Знайдена також оздоба - трикутній дармовис з пісківця.

Отже виходить, що людина мустьєрського часу на Україні жила у відкритих прибережних селищах, полювала на великих



ПЛАН
КОДАЦЬКОЇ ПАЛЕОЛІТИЧНОЇ СТАЦІЇ
РОЗКОП D 1934 Р.
ДОСЛІДЖ. І.Г.ТЕСЛІ.
1 2 3 4 5 6 7 8 9 10 11 12 13 14 15 16 17
I
II
III
IV

звірів і виробляла для господарства знаряддя з кременя.

Селищ мустьєрського часу на Україні Українська Академія Наук виявила вже не одно. Знаємо вже їх у м. Житомирі, Деркулі, на Харківщині, Красному Лимані, Кам'янці, Таганрозі на Донеччині, біля с. Чулатова на Чернігівщині, с. Клєвичі на Білорусі. Є такі селища в Новосілці Костюковій та Касперівцях у Галичині, є в Криму, на Кубані, біля Сухумі на Кавказі.

Поширення їх у цих межах свідчить, що яких 300 тисяч років перед Хр. люди вже заселяли Україну. Це були ті самі люди, що заселяли тоді всю західну, середню та частково південну Европу і прийшли до нас, полюючи на велетенського звіря по узгір'ях Карпат.

Простори поза Україною - Московщина аж до Уралу - жодного заселення в ті часи ще не мали, стож і культурних решток не мають.

Н. Кордиш

ЗРАЗКИ ПЛЕТІНЬ З УСАТІВСЬКОГО СЕЛИЩА

Підчас розкопів в околиці с. Усатова/коло 7клм. на північний захід від Одеси/ на протязі кількох років було досліджено так звану Усатівську культуру, репрезентовану рештками оселі і могильниками, що являє собою пізній етап розвитку трипільської культури і є в той же час синхронна з мегалітичною культурою Правобережжя та катакомбною культурою Лівобережжя.

Розкопи селища Усатова, розташованого в районі видобутку будівельного вапняка на високому плято, дали цілу низку цікавих знахідок та велику кількість культурних решток, які освітлюють у великій мірі суспільне та господарче життя його мешканців. Головна галузь господарства цього селища було скотарство - розведення великої та дрібної рогатої худоби, з значною перевагою голів овець. / Ovis aries /.

Велике місце в господарчому житті давнього усатівця посідало також мотижне хліборобство, полювання, рибальство та збирання їстівних молюсків, про що свідчать рогова мотика, рибальські грузила, кістки диких тварин та велика кількість розколотих мідій /Mytilus galloprovincialis та Cardium /, знайдених на території селища.

Серед культурних решток у давньому селищі виявлено велику кількість уламків глиняного посуду - за матеріялом, з якого він виготовлений і за технікою виготовлення - дуже поганої якости. Маса, з якої він був зроблений - гумусова, часто з великою домішкою товчених мушель, досить слабого випалу, чорнувато - брунатна, ріжних відтінків.

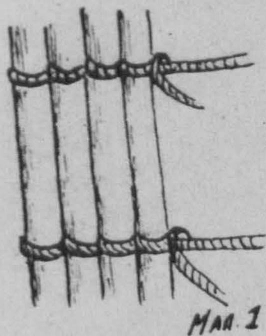
Дослідження великої кількости денець посуду виявило, що майже дві третини з них мають із спідного боку відбитки плетіння рогіжки /256 денця з відтиском проти 114 без відтиску/.x/

Це надзвичайно цікаве явище, що висвітлює деякі деталі побуту давніх усатівців, і є предметом нашого дослідження.

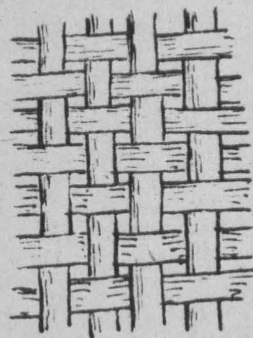
Ботанічне визначення відбитків плетіння рогіжок показало, що вони були зроблені з рогози, яка рясно росте ще й тепер по берегах лиманів. Крім рослин, типових для вогких та солонцюватих лук, береги лиманів та річок коло Одеси та її околиць вкриті суцільними заростями очерету / Phragmites communis / та рогози / Typha angustifolia /.

---

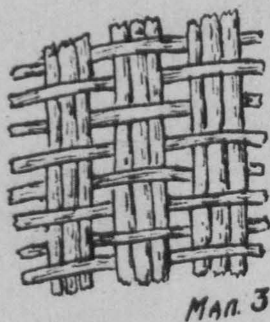
x/ Збірник "Трипільська культура на Україні", в.І,1926р. М. Болтенко," Кераміка з Усатова".



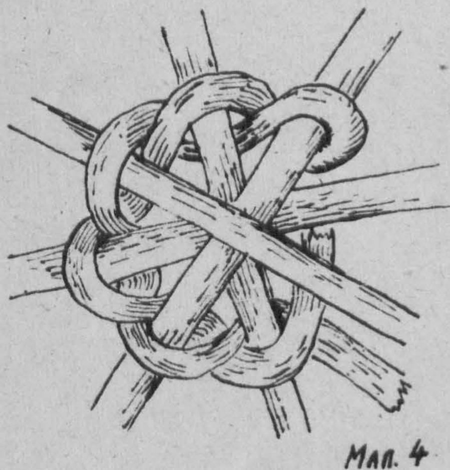
Мал. 1



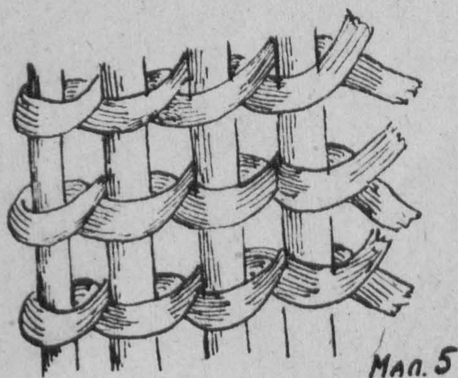
Мал. 2



Мал. 3



Мал. 4



Мал. 5

Наявність великої кількости кісток дикого кабана серед кісток диких тварин, знайдених на терені давного селища, вказує на великі площі очерету по болотяних місцях річок та лиманів ще за тих часів.

Отже ми бачимо, що матеріял для плетіння рогіжок знаходився у великій кількості поблизу давнього Усатова.

Серед численних відбитків рогіжок на денцях посуду Усатівського селища ми спостерігаємо декілька відмін плетіння. Одна з них зроблена за типом звичайних матів, яких часто вживають ще й досі в господарстві по селах. Так звані " мати" роблять звичайно з соломи, очерету або куги. Ними вкривають взимку стіни для тепла, підстелюють підлоги, завішують вікна ними замість віконниць, вкривають зовнішні двері, вкривають ними також зібрані плоди та овочі. Зразок такого типу плетіння рогіжки ми бачимо на фото №1. Техніка його дуже проста. Вона полягає в тім, що окремі пасма з двох або кількох стебел рогози клалися вздовж одно біля одного і перев'язувались у кількох місцях мотузками, що розташовані були на однаковій відстані один від одного. Довгі подвійні кінці цих мотузків щоразу переплиталися, утворюючи вісімку, і поступово стягували всі пасма стебел, даючи суцільну рогіжку /мал. I/.

Другий тип рогіжки, що вживався в давньому Усатівському селищі, нагадує своїм плетінням так зване "полотняне ткання". Цей тип рогіжок утворився внаслідок переплетення стебел рогози двох систем - подовжніх та поперечних. Всі подовжні стебла розподілялися на паристі та непаристі, крізь які просувалися поперечні стебла так, що зверху залишалися, почерзі, або паристі, або непаристі стебла /фото №2 та №3 і мал. №2/.

Деяку відміну цього типу рогіжок ми бачимо на зразках фото №4 та №5. Тут, зберігаючи принцип розподілу стебел "основи" та "утка" на паристі і непаристі, поперечні /уток/ одинарні стебла рогози просувалися крізь основу подовжніх стебел, що складалися не з окремих стебел, а з пасем стебел рогози. Таким чином поперечні стебла пропускалися не крізь кожне стебло основи, а через декілька стебел відразу /мал. №3/, від чого утворився своєрідний подовжній візерунок переплітання, який ми бачимо на тих зразках.

Серед відбитків плетінь є також один зразок /фото №6/ круглої рогіжки, плетеної на твердій основі з прутиків, розташованих радіусами. Основа з прутиків робилась у вигляді зірки і, починаючи від центру, ця основа перепліталася м'якими стеблами рогози, при чому, в міру віддалення від центру, кількість прутиків основи збільшувалася встромлюванням нових прутиків у порожні місця, що робилося для збереження однакової густоти плетіння.

До складнішого типу треба віднести численні зразки відбитків рогіжок на денцях Усатівського посуду, в яких уток складається з подвійних стебел рогози, що охоплюють кожне стебло основи знизу і зверху, потім, перехрещуючись,



Фото 1

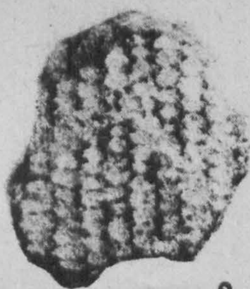


Фото 2.



Фото 3.

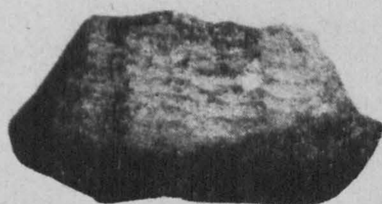


Фото 5.

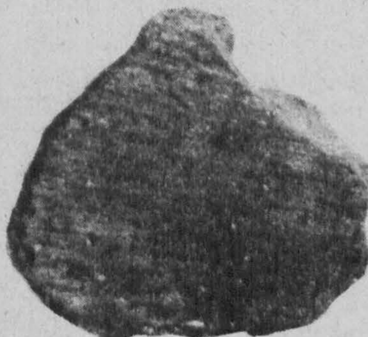


Фото 4.

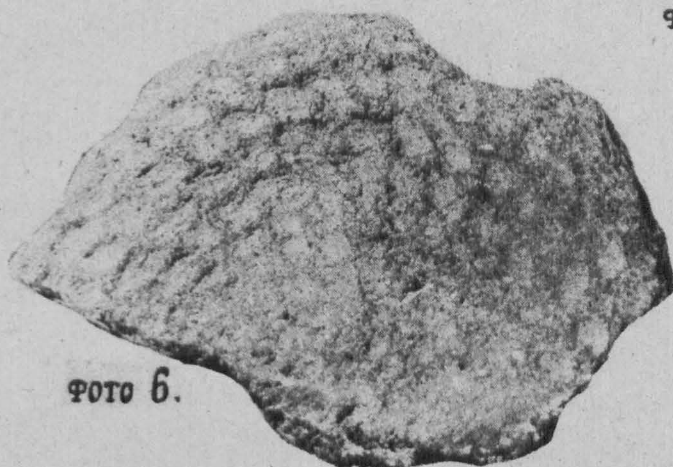


Фото 6.



Фото 8.



Фото 7.

знов охоплюють слідуюче стебло основи. При такому переплітанні утворюється щільніша товща рогіжка, зразки якої ми бачимо на фото №7 і №8, мал. №5.

Отже спостерігається п'ять типів переплітання рогіжок.

Слід відмітити, що переважаючим типом рогіжок є останній тип /фото №7 і №8/.

Техніку цього типу було спостережено нами також на зразках давнього ткацтва у вигляді відбитки на денцях посуду, синхронного усатівській культурі і знайденого в могилі біля с.Колодистсно на Уманщині /розкопи Ломаницького 1902р./.

Велика кількість денець з відбитками рогіжки на них свідчить про те, що більшість посудин, як тільки їх було зліплено, ставилася на час просушування не на долівку безпосередньо, а на підстелену рогіжку. Рогіжка, втискуючися таким чином у сиру глину денця посудини, залишала відбиток візерунку плетіння. Просушений посуд обпалювався потім у печі, а відбитки рогіжок на денцях закріпилися таким чином назавжди і збереглися до наших днів на фрагментах начиння.

В такий самий спосіб дійшли до нас і відбитки тканин на денцях посуду в селищах трипільської культури. Але тут вони трапляються дуже рідко. Більшість денець мають тут рівну, гладеньку поверхню, що свідчить про те, що підчас просушування посуд ставили на якусь вигладжену поверхню. Для цієї мети були цілком придатні глиняні згладжені та обпалені долівки трипільських житлових та допоміжних споруд.

Але глинясто-солонцюваті та піскові ґрунти степової смуги Надчорномор'я України не сприяли розвиткові вальків жител типу трипільських споруд. Про це свідчить також і низька якість глини, яка була матеріялом для виготовлення давнього усатівського посуду.

Давні усатівці використовували для будування жител ті ресурси, які їм давала природа, цебто той будівельний вапняк, що знаходився на високому плято, на якому було розташоване давнє селище.

Єдиними рештками житло их споруд в Усатові були кам'яні кладки стін та підлог, виявлені підчас розкопів селища в 1921 році.ж/ Отже рештки цих житлових споруд говорять про те, що природні умови не сприяли будуванню в Усатівському селищі теплих глиняних жител з вигладженими глиняними підлогами, що їх мали давні трипільці. Давні усатівці мали кам'яні холодні стіни і кам'яні настили підлог у своїх житлах.

ж/ Збірник "Трипільська культура на Україні", в. I, 1926. М. Болтенко, "Кераміка Усатова".

Але широке вживання рогіжок у побуті насельників давнього Усатова, яке ми спостерігаємо на підставі відбитків на денцях посуду, свідчить про те, що вони використовували інші природні джерела для утеплення своїх жител, виробляючи рогіжки, матеріялом для яких були великі простори рогози в запливах та лиманах навколишніх річок.
